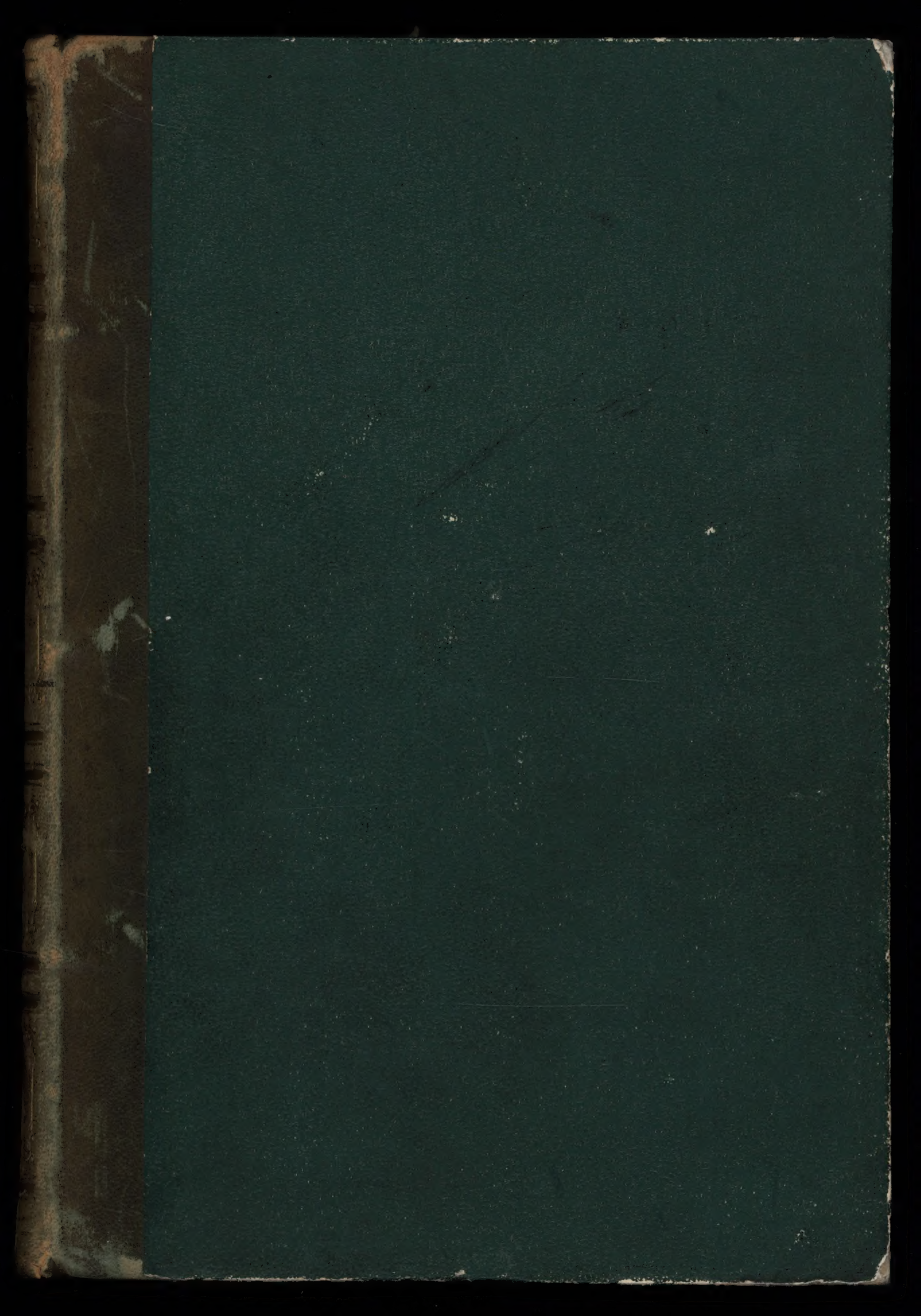
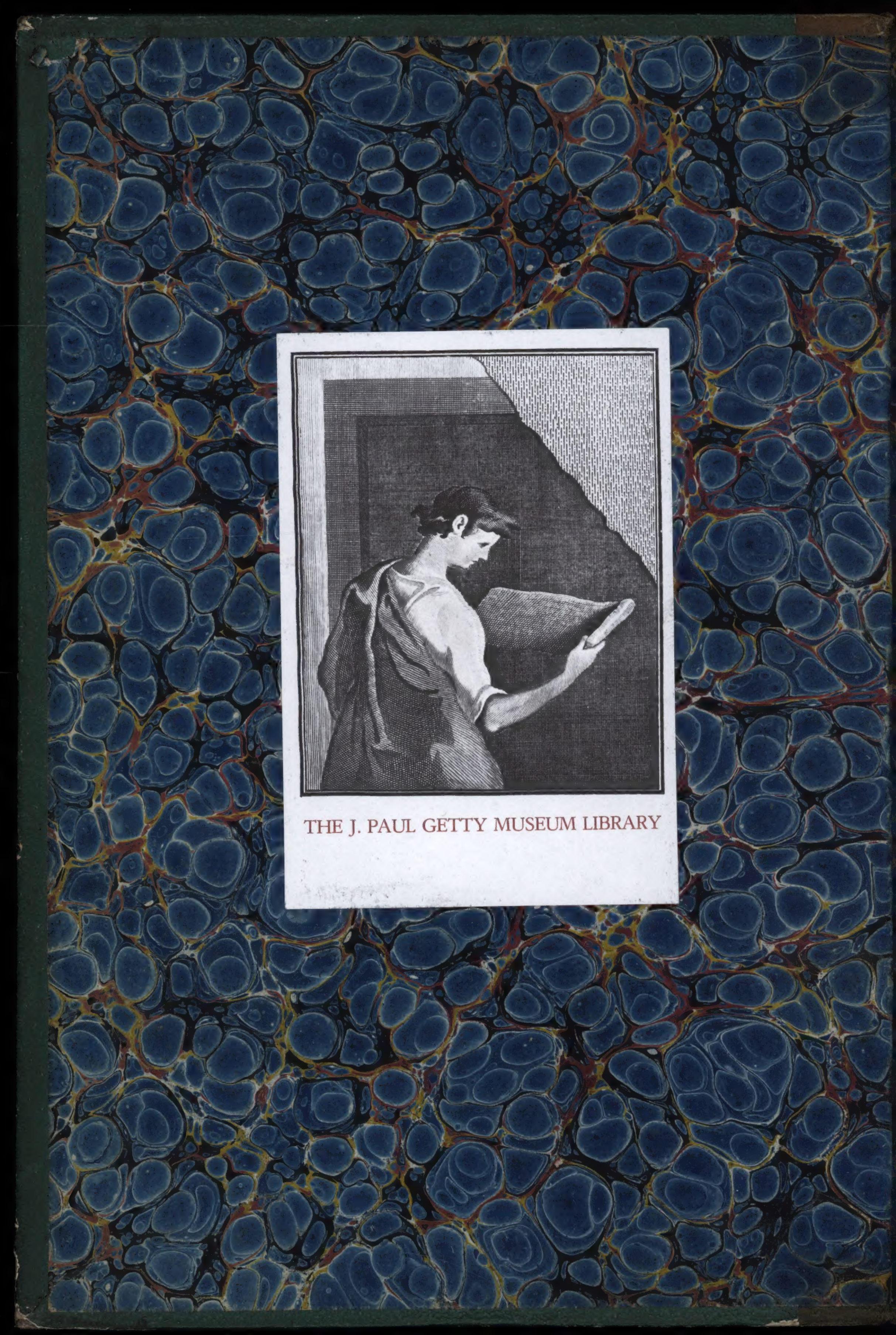
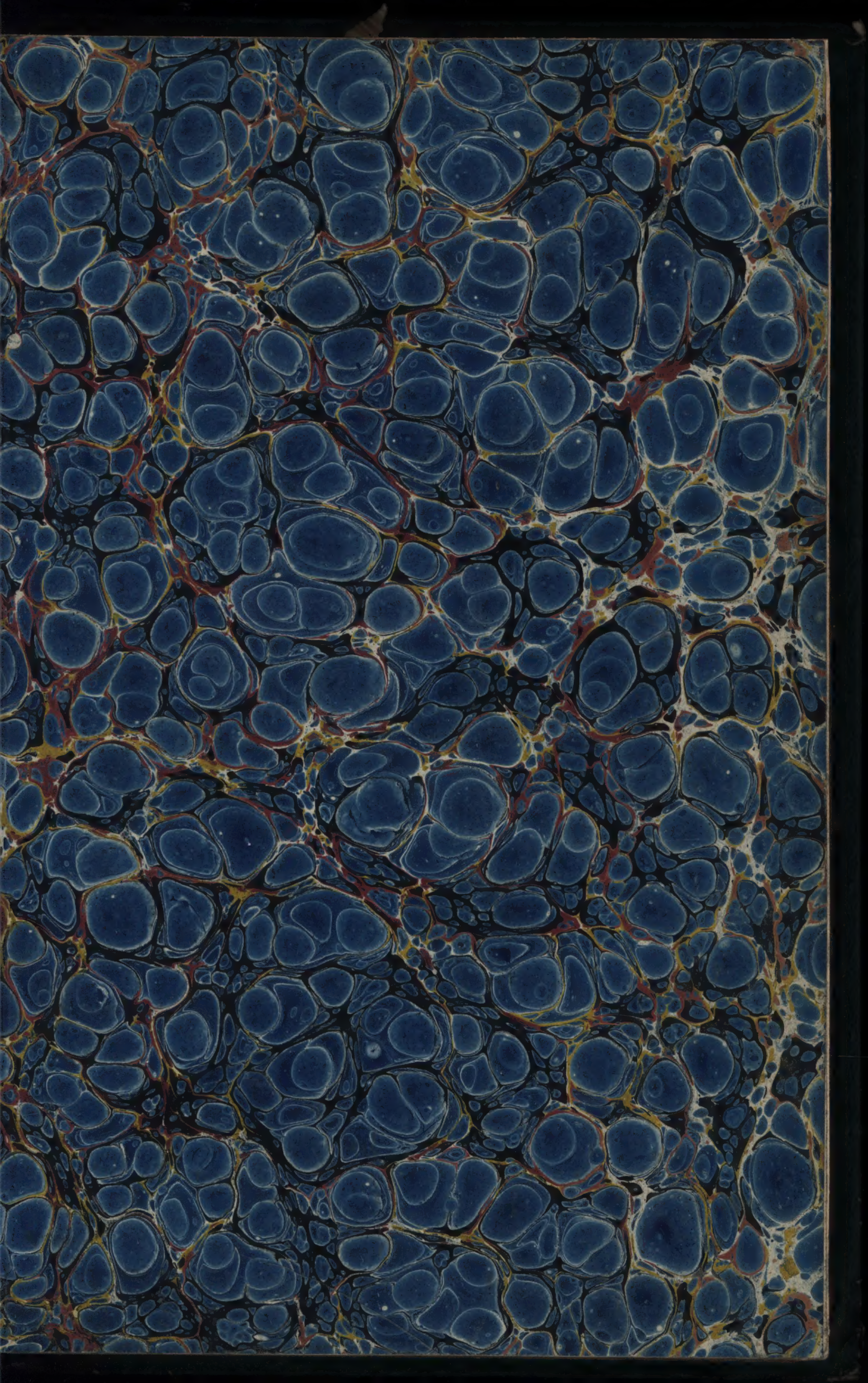



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY



HISTOIRE
DE RAPHAËL
ET DE SES OUVRAGES.

SUR LE PORTRAIT DE RAPHAEL

QUI EST PLACÉ EN TÊTE DE CET OUVRAGE.

Louis Crespi, dans deux de ses lettres, du 28 juin et du 16 juillet 1760 (*Lettre pittor.*, tom. IV, p. 292, 293), parle d'un portrait de Raphaël peint par lui-même, qu'il a vu à Urbin, au palais Albani de cette ville. « Ce portrait, dit-il, est vraiment merveilleux; et c'est la seule chose qu'on voie de » lui à Urbin. » Ailleurs il dit : « Le portrait de Raphaël, au palais Albani » à Urbin, est peint sur mur, avec un verre devant, et un gros cadre à feuil- » lures fort épais. »

Or, tel est à Florence le portrait de Raphaël, dans la collection des portraits des peintres faits par eux-mêmes. Il est sous verre, il a un cadre très-épais, et il est peint sur un fond qui est un enduit de mur, *dipinto sul muro*.

Il est d'autant plus probable que le portrait de Florence est celui dont parle Louis Crespi, qu'il n'y en a plus au palais Albani de la ville d'Urbin, où l'on ne voit à présent aucun ouvrage de Raphaël.

Le portrait de Raphaël, gravé dans le *Museum Florentinum*, est parfaitement identique avec celui que nous donnons. Le dessin de celui-ci a été fidèlement exécuté sur l'original, par M. Coiny, ancien pensionnaire du Roi à Rome, et il a lui-même gravé son propre dessin.

PARIS. — IMPRIMERIE D'AD. LE CLERE ET Cie,
QUAI DES AUGUSTINS, N° 35.



RAPHAEL

D'après son Portrait peint par lui même qui est dans la Galerie de Florence.

J. Coiny Sculp.

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DE RAPHAËL

ORNÉE D'UN PORTRAIT.

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES)
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Deuxième Édition

REVUE ET AUGMENTÉE.

Soleva dire Raffaello che il pittore ha obligo di fare le cose non come le fa la natura, ma come ella le dovrebbe fare.

Ved. [illegible], *Lett. Pitt.*, t. vi, p. [illegible]

PARIS.

AD. LE CLERE ET [illegible]-LIBRAIRES,
[illegible] N° 35.

[illegible]



RAPHAEL

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DE RAPHAËL

ORNÉE D'UN PORTRAIT.

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES)
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS;

Deuxième Édition
REVUE ET AUGMENTÉE.

Soleva dire Raffaello che il pittore ha obligo di fare le cose non come le fa la natura, ma come ella le dovrebbe fare.
Fed. ZUCCHARO, *Lett. Pitt.*, t. VI, p. 213.



PARIS.

AD. LE CLERE ET CIE, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,
QUAI DES AUGUSTINS, N° 35.

M DCCC XXXIII.

AVIS.

La première édition de l'Histoire de Raphaël, publiée l'an 1824, ayant été en fort peu de temps épuisée, nous nous proposions d'en faire une seconde, lorsque nous apprîmes qu'on lui préparoit en Italie l'honneur d'une traduction. Nous crumes alors devoir suspendre une réimpression qui, se bornant à reproduire textuellement la première composition, en même temps qu'elle n'eût offert au public aucune amélioration, eût éprouvé le désavantage de ne pouvoir mettre à profit de nouveaux renseignemens critiques, puisés dans la patrie même de Raphaël.

La traduction de notre ouvrage faite à Milan, et exécutée à grands frais en 1829, fut accompagnée et augmentée d'un nombre considérable de documens, de pièces justificatives, de lettres anciennes ou modernes propres à répandre de nouvelles lumières sur ce grand nombre d'ouvrages, soit en originaux, soit en copie, que le défaut de critique, et la dispersion des œuvres de Raphaël, ont contribué à multiplier.

Nous vîmes toutefois avec plaisir que nous avions peu de lacunes à remplir, peu d'erreurs à corriger, pour rendre entièrement fidèle et complet l'ensemble historique de ses ouvrages. Quant aux jugemens que le public doit

attendre d'une critique impartiale, dans un si grand et si important sujet, nous dirons encore que si nous avions pu éprouver quelque regret à la lecture de cette traduction, ç'auroit été de n'y avoir pas trouvé à profiter d'un plus grand nombre d'observations.

Nous déclarons du reste que, n'ayant voulu établir aucune sorte de concurrence qui pût être nuisible au débit d'une traduction faite à si grands frais, nous n'y avons emprunté que quelques rectifications de faits ou de texte, sans aucune prétention à la rivalité de volume ; que nous avons même à dessein retardé, de plusieurs années, la publication de cette nouvelle édition.





Trois cent treize années se sont écoulées depuis la mort de Raphaël. Qui pourroit compter tout ce qu'il y a eu, pendant ce long cours de temps et chez tous les peuples, soit de prétentions et d'ambitions, soit de tentatives et d'efforts, pour produire un talent capable de soutenir le parallèle avec celui du peintre d'Urbin? Et toutefois qui oseroit lui opposer une véritable et entière rivalité? Expliquer ce fait, et en développer toutes les causes, ce seroit la matière d'un grand ouvrage; l'énoncer sans crainte d'être contredit, c'est le point auquel se borne ici notre prétention.

Comment en effet pouvoir révoquer en doute cette constance de suprématie? D'innombrables artistes, de goûts et de styles differens, ont exploité tour à tour de nouvelles manières, se sont ouvert, avec plus ou moins de succès, les routes les plus diverses; et tous leurs ouvrages ne nous servent aujourd'hui que de points ou de degrés propres à

faire mieux apprécier et connoître, dans cette échelle de comparaison, la supériorité de Raphaël.

Ses œuvres ont subi, de l'injure des années et du hasard des événemens, toutes sortes d'altérations. Plusieurs ont perdu, par des restaurations et des remaniemens, le charme et la vertu de leur valeur originaire. Il n'en est presque point auxquels l'action du temps, cet ennemi le plus actif des œuvres de la peinture, n'ait enlevé plus ou moins cette fleur de nouveauté et d'harmonie, et cet éclat de la couleur, qui contribuent si puissamment à captiver l'admiration par le suffrage des yeux. Cependant la gloire du peintre, loin de s'affoiblir, n'a fait que prendre plus d'accroissement. Un concours général, et toujours progressif, d'honorables témoignages semble s'être établi pour en étendre et multiplier l'éclat.

La gravure naissante, en Italie, avoit consacré à Raphaël ses premiers et mémorables essais. Toutes les époques de cet art furent marquées depuis, par l'ambition qu'ont eue les plus célèbres graveurs, d'associer l'honneur de leur burin à l'honneur de son pinceau. On diroit que plus le temps a pu se montrer contraire à la durée de ses

œuvres, plus l'art, destiné à en prévenir ou réparer les ravages, s'est empressé de soustraire à la destruction et à l'oubli les moindres productions même de sa première jeunesse. Non-seulement tous les ouvrages de Raphaël ont été gravés, mais le plus grand nombre l'a été plusieurs fois. Toujours on a vu les graveurs enchérir sur leurs devanciers, dans le soin qu'ils ont mis à égaler le mérite de leurs copies, à celui des originaux.

Aussi ne sauroit-on dire combien le renom de ceux-ci s'est accru et propagé, par les travaux récens des graveurs de nos jours (1), qui, généreux émules des Audran, des Edelinck, des Dorigny, des Larmessin, etc., n'ont point redouté des concurrences dangereuses, animés qu'ils ont été du désir de répandre dans le monde entier, avec les plus beaux modèles de l'art, la gloire de celui qui en fut l'auteur; en sorte que, grâce à leur zèle, on peut dire maintenant de Raphaël ce que Pline disoit sous un autre rapport : *Pictorque res communis terrarum.*

De son vivant Raphaël vit multiplier ses œuvres

(1) Tels que Volpato, Strange, Morghen, Bervic, Muller père et fils, Tardieu, Desnoyers, Longhi, Richomme, Massard, Anderloni, Toschi, etc.

par de nombreuses répétitions. Depuis lui, elles ont exercé sans cesse le pinceau, tantôt des plus habiles dans des copies rivales de leurs originaux, tantôt des étudians qui n'y cherchèrent que des leçons. Aussi seroit-il difficile de citer un cabinet, une collection, quelle qu'en soit la valeur, qui ne tire vanité de la possesion de quelqu'un de ses ouvrages, en original ou en copie.

Nous avons vu de notre temps l'impératrice de Russie faire transporter, en copies fidèles, à Pétersbourg, non-seulement les grandes peintures des salles du Vatican, mais une exacte répétition des arabesques de la galerie des *loges*, ainsi que des cinquante-deux tableaux qui la décorent, et construire un édifice exprès pour les recevoir.

L'art de la tapisserie, et celui de la mosaïque, se sont disputé à l'envi, dans leurs procédés mécaniques, l'honneur de donner aux inventions de Raphaël une existence plus durable que celle qu'elles peuvent devoir au pinceau. La peinture en émail s'étoit aussi, depuis long-temps, chargée du soin de les perpétuer.

Chaque jour voit encore créer de nouveaux

moyens de les rendre impérissables. Le rare talent d'une artiste habile (1) s'occupe habituellement à fixer sur la porcelaine, avec une incroyable fidélité, les contours et les teintes de ces chefs-d'œuvre; et son art leur assure le privilége de défier les efforts destructeurs du temps.

Depuis long-temps Raphaël est pour les artistes l'objet d'une sorte de culte. Son nom, à l'instar de ce très-petit nombre de noms, qu'invoque et proclame, pour ses représentans, chaque genre de gloire et de génie, est devenu le titre appellatif de tout talent supérieur.

Souvent aussi les peintres se sont plu à prendre, soit dans les détails de sa vie, soit dans quelques particularités de ses ouvrages, les sujets de leurs compositions. A Rome, une suite de tableaux, représentant les traits principaux de son histoire, les a soigneusement reproduits dans une galerie consacrée à sa mémoire : noble et touchant hommage que déjà la peinture s'étoit, en quelque sorte, décerné à elle-même, dans la personne de Michel Ange, au palais Buonarotti à Florence.

(1) Madame Jacquotot.

A Paris Raphaël a reçu, du talent de plus d'un peintre habile d'assez nombreux témoignages d'admiration, dans des tableaux dont les sujets embrassent le cours de sa vie pittoresque, depuis son introduction par Bramante et sa présentation à la cour de Jules II (1), jusqu'à la scène de sa mort, diversement représentée par deux artistes habiles (2), dans deux estimables compositions : l'une, avec la fidèle simplicité du local, des accessoires et des usages du pays; l'autre, avec la licence que la poésie de la peinture permet d'appliquer à un certain nombre de sujets, selon qu'on veut proportionner leur image à la grandeur ou à l'importance des idées qu'ils rappellent, ou des affections qui s'y attachent.

Ainsi d'âge en âge se sont perpétués et multipliés les honneurs rendus à la mémoire de Raphaël.

L'histoire ne manqua pas non plus de lui payer, en Italie, son tribut, de tous sans doute le plus flatteur et le moins périssable. Vasari, dans son vaste recueil des Vies *de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti*, a écrit la vie de Raphaël

(1) Par M. Odoacre.
(2) Par MM. Monsiau et Bergeret.

trente années environ après sa mort, lorsque les souvenirs étoient récens, les autorités encore vivantes, et les renseignemens ou les matériaux bien moins dispersés qu'ils ne l'ont été depuis.

On ne peut que donner des éloges à l'ordre qu'il y a suivi, à l'impartialité des jugemens qu'il y a portés, à la justesse de sa critique et de ses observations. Cependant, Vasari ayant composé sa nombreuse Biographie à Florence, il faut aussi reconnoître que sa mémoire l'a plus d'une fois mal servi. Sans doute il est trop vrai qu'au milieu des innombrables documens qu'exigea sa volumineuse collection, il ne lui fut pas possible de porter dans l'histoire des ouvrages de chaque artiste, la scrupuleuse exactitude que chacune auroit demandée, ni surtout les notions complètes de leurs travaux.

Il s'en faut par exemple de beaucoup, qu'il ait embrassé la totalité de ceux qu'a produits Raphaël, qu'il ait proportionné à leur importance relative la mesure des mentions qu'il en a faites, ou qu'il les ait accompagnées des détails descriptifs ou critiques, qui en auroient singulièrement augmenté la valeur.

Il y avoit lieu de s'étonner que depuis Vasari, et avec son secours, personne n'eût entrepris de compléter, dans un ouvrage spécial, ce que le genre d'une entreprise aussi étendue que diversifiée, ne lui avoit pas permis de rassembler sur Raphaël. On ne connoît guère effectivement que des abrégés de sa vie par Vasari, soit dans les histoires pittoresques de Lanzi et de Fiorillo, soit dans les nouvelles collections des vies des peintres. Les écrivains postérieurs se sont particulièrement occupés du soin de commenter le biographe florentin, et de rectifier ses méprises, comme l'a fait Angelo Comolli, dans sa *Vita inedita di Raffaello,* ouvrage d'un anonyme, et qui n'est qu'une abréviation de celui de Vasari.

En France, la Vie de Raphaël, par Vasari, n'est guère connue que des artistes, et ne peut aussi généralement être lue que par eux. Il en a toutefois été publié en français une traduction aussi peu connue que peu digne de l'être. Ce qu'on en doit dire, c'est qu'elle seroit beaucoup moins propre à donner le désir d'en connoître l'original, qu'à en inspirer le dégoût. S'il a paru dans l'étranger quelque ouvrage sur Raphaël,

il ne paroît pas que sa réputation ait franchi les frontières de la France.

L'usage assez général des auteurs, je le sais, en publiant un ouvrage, est d'en vanter l'utilité, et de justifier, par là, le motif qui les a portés à le composer. Je ne suivrai point cette coutume, que je suis très-éloigné de blâmer. S'il falloit, cependant, énoncer le motif principal, qui m'a fait une première fois, et me porte une seconde, à élever ce foible monument en l'honneur de Raphaël, je répéterois ici ce que j'ai déjà dit dans ma première édition de son Histoire, en proclamant, de nouveau, que je suis un des adorateurs du peintre d'Urbin.

Oui, si dans la balance des génies supérieurs, en différens genres, auxquels j'ai voué une sorte de culte, j'étois tenu de dire quel rang mon admiration assigne à Raphaël, peut-être comprendroit-on que ma véritable intention auroit été, (si j'en avois eu le talent) qu'il existât enfin dans ce temple de mémoire élevé par l'art d'écrire, à toutes les gloires, un monument propre à rendre sa renommée impérissable.

Il m'a semblé, en effet, que les écrits, quels

qu'ils soient, ont (physiquement parlant) la propriété de pouvoir survivre à tous les autres ouvrages de la main de l'homme. Comme il n'est pas certain, que dans le naufrage des livres, s'il en doit survenir encore, ce seront uniquement les meilleurs qui s'en sauveront, ne peut-on pas se flatter surtout, après les exemples du passé, d'être épargné par l'aveugle hasard.

Mon livre, considéré dans le présent, et aussi pour l'avenir, n'est peut-être donc, tout simplement, qu'un hommage rendu au premier génie de la peinture moderne, par un de ses plus grands admirateurs.

Du reste, j'ai fait ce que j'ai pu pour rendre cette Histoire complète. J'ai eu l'avantage de voir et de revoir la presque totalité des ouvrages dont je rends compte. J'en ai soumis les notions historiques à l'ordre chronologique, absolument nécessaire pour faire connoître et la route parcourue par Raphaël, et la marche progressive de son talent.

FACSIMILE DE L'ECRITURE
de RAPHAEL.

Lettera di Raffaello d'Urbino conforme
all'originale nel Museo Borgiano,
a Velletri.

Carissimo quanto patre Jo ho receuta una vostra letera
p la quale ho inteso la morte del nostro Ill.mo S.
duca ala quale dio abi misiricordia alamma
e certo nō podde senza lacrime legere la vostra letera
ma transiat aquello nō ce e reparo bisognia
avere pazientia eacordarsi con lavolonta dedio.
io scrissi laltro di alzio prete che me mandasse
unatavoleta che era lacoperta de la nostra
donna dela profetessa nō mela mandata veprego
voi lifaciate asapere quando ce p sona che
venga che io possa satisfare amadona che
sapete adesso uno avera bisognio diloro: ancora
viprego carissimo Zeo. che voi voliate dire al
preto e alasanta che venendo la Tadeo Tadei -
fiorentino elquale naviemo ragionate piu

uolte insiemo lifacine honore senza asparagnio
nisuño e noi ancora liforite carezze p mio
amore che certo liso ubligatissimo quanto che homo
che uiua. P latauola nō ho fatto pregio e nō
lofarò se io porò p che elserà meglio p me che
lauada astima e impero nō ue ho scritto quello
che io nō posena e ancora nō uene posso dare
auiso pur secondo me aditto elpatrone de ditta
tauola dice che me darà dafare p circha
atrecenti diducati doro p qui e in francia fato
lefeste forsi ue scriuirò quello che latauola monta
che Jo hofinito elcartone efato pascua serimo

Allmio Car^mo Zio Simone de
Batisto di Ciarla da Vr-
bino

El uostro raphaello dipintore
i fiorenza

Jn Vrbino

de aprile. M. D. VIII

HISTOIRE
DE RAPHAËL
ET
DE SES OUVRAGES.

Naissance de Raphaël.

La petite ville d'Urbin, dans l'État ecclésiastique, donna naissance à Raphaël Sanzio en 1483. Son nom patronymique fut originairement DE' SANTI ou SANCTI; mais l'usage l'avoit tout-à-fait italianisé en le changeant, dans sa désinence, contre celui de SANZIO.

La famille des SANTI ou SANZIO étoit ancienne à Urbin, où elle s'étoit maintenue avec considération dans un état mitoyen de fortune; elle avoit sa généalogie. D'après un témoignage des moins suspects, on la trouvoit écrite sur un rouleau qu'Antonio DE' SANTI, fils de Jules, chef de la famille, tenoit en main, dans un portrait de lui, que posséda le cardinal Jean-François Albani, qui fut pape sous le nom de Clément XI.

C'est là que Bellori a copié cette généalogie, qu'on trouvera textuellement rapportée à la fin

de l'ouvrage (1). Elle contient les noms d'une succession de citoyens d'Urbin, connus dans leur ville, où ils avoient exercé plus d'un genre de profession, et où ils s'étoient rendus utiles dans des emplois divers. Parmi eux on remarque plus d'un peintre : Raphaël fut le cinquième de cette famille qui s'adonna à l'art de la peinture; toutefois ce qu'il y eut chez lui d'héréditaire en ce genre fut la profession plutôt que le génie ou la réputation.

Ce n'est pas que Jean Sanzio ait été pour son époque un artiste sans talent et sans valeur. Plus d'un ouvrage de son pinceau exige d'une critique impartiale qu'on y reconnoisse, malgré la foiblesse de la couleur et la timidité du style, effets inséparables de la renaissance de l'art, les signes certains de progrès qui devoient en amener d'autres. La recherche qu'on a faite en Italie de plusieurs talens précurseurs de Raphaël place avec honneur son père dans cette intéressante catégorie (2). Toutefois on peut encore lui reconnoître un nouveau genre de mérite, celui d'avoir su ne pas s'en croire plus qu'il n'en avoit, et d'avoir deviné que

(1) *Voyez* Vasari. Vit. de' Pittori, etc. tome III, page 160, édition de Livourne et Florence, 1767-1771. *Voyez* encore l'Appendice, à la fin de cet ouvrage, n. 1.

(2) Tels sont une Sainte Famille avec la Vierge sur un trône, une Visitation de sainte Élisabeth dans l'église de' Minori Osservanti. A Berlin, la Vierge, sur un trône, avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean, etc.

son talent devoit être bientôt surpassé. C'est peut-être à cette rare modestie qu'on a dû Raphaël.

Dès qu'il fut né, Jean Sanzio lui donna tous les soins que peut recevoir d'un père tendre un fils unique et désiré. Il savoit que, si les habitudes de l'homme datent des premiers instans de la vie, l'éducation qui les dirige doit aussi commencer avec l'enfance; que dès lors la mère est appelée à lui donner ces premières leçons qui tirent leur vertu des affections domestiques. Il ne voulut pas qu'une étrangère eût les premières caresses de son fils. Avec le lait maternel Raphaël semble avoir sucé le goût de la peinture. Les premiers jouets de son enfance furent les instrumens de l'art de son père; celui-ci se plaisoit à seconder des inclinations qui sembloient présager une vocation extraordinaire.

Il ne tarda pas, en effet, à s'apercevoir que l'enfant, dont il faisoit son aide et le compagnon de ses travaux, étoit déjà trop habile pour continuer d'être son élève (1). L'amour paternel pouvoit seul le déterminer à renoncer ainsi au rôle de maître. Jean Sanzio fit plus : voulant donner à son fils le plus renommé qu'il y eût alors, PIERRE VANUCCI, dit LE PERUGIN, il entreprit exprès le voyage de Pérouse, gagna l'amitié de cet homme

(1) On cite, comme un des ouvrages de cette première époque, une Madone peinte à fresque dans la cour de la maison paternelle.

célèbre, et crut en recevoir une grande faveur, en obtenant de lui la promesse qu'il mettroit Raphaël au nombre de ses élèves, parmi lesquels la postérité a conservé les noms de plus d'un artiste encore aujourd'hui renommé, et de ce nombre fut Bernardino Pinturichio.

Raphaël entre chez Pierre Perugin.

Si, dès l'abord, Perugin étonné de la précocité du talent de Raphaël dans le dessin, charmé de ses dispositions, de son extérieur, et de la grâce de son élève, pronostiquoit qu'il devoit bientôt devenir son maître, le jeune homme, de son côté, imitoit Perugin, comme s'il ne devoit jamais cesser d'être son élève. Les copies de l'un ne se distinguoient point des originaux de l'autre. Lorsque le disciple avoit travaillé en société aux ouvrages du maître, le travail n'en paroissoit pas moins être d'une seule main (1).

Une critique approfondie sur ce point, et qui ne peut se faire qu'en Italie par le parallèle des originaux de cette époque, en réfutant notre dernière assertion relève, encore plus que nous ne l'avons fait, l'extraordinaire précocité de Raphaël. Il résulteroit en effet de cette recherche, que le génie de Raphaël auroit dès lors singulièrement influé sur le talent de Perugin, non précisément

(1) Vasari, Vit. de' Pittori, etc., tome III, page 161.

dans l'exécution, mais dans la partie du goût et de la grâce. Ainsi, l'élève auroit donné au maître d'importantes leçons, et un pareil fait tourne également à l'honneur de tous les deux.

A considérer l'état de la peinture dans les écoles de ce temps, même celle de Perugin, on doit reconnoître que cet art n'étoit pas encore fort avancé; mais il s'avançoit par la meilleure route, celle d'une imitation naïve de la simple nature. Une assez grande pauvreté d'invention, de la timidité dans les opérations du pinceau; de la sécheresse, mais aussi de la pureté de trait; peu de profondeur dans les teintes, peu de fondu dans les couleurs, mais de la netteté et de la fraîcheur de ton; de la bonhomie dans la composition, peu d'expression et de mouvement, mais de la naïveté de portrait dans les attitudes et les airs de tête : voilà ce qu'offroient les écoles contemporaines de Bellin à Venise, de Francia à Bologne, de Guirlandaï à Florence, de Pierre Vanucci à Pérouse; et voilà aussi ce qu'on trouve, à quelque variété près, dans les productions de Raphaël encore sous la tutelle de son maître.

On ne sauroit dire ce que seroient devenus les arts du dessin chez les modernes, privés que sont leurs artistes de la vue habituelle du corps humain, dont l'étude avoit trouvé dans les institutions de la Grèce une sorte d'enseignement pu-

blic, si les modèles de l'antiquité, reparoissant tout à coup à la lumière, n'eussent, comme un soleil vivifiant, fécondé les germes des nouvelles écoles, et hâté leur accroissement.

Ce fut vers la fin du quinzième siècle que les Médicis, mais surtout Laurent-le-Magnifique, ouvrirent dans leur palais, rempli d'ouvrages antiques une sorte d'académie à tous les artistes. Les arts du dessin passèrent subitement de l'enfance à la virilité. Déjà Masaccio avoit paru comme le prélude de la révolution qui se préparoit. Bientôt Léonard de Vinci et Michel Ange, ayant rompu les lisières d'une timide routine, portèrent très-loin, quoique par des voies différentes, la science du dessin, lorsque le hasard vint en quelque sorte émanciper Raphaël, en le faisant sortir de l'école de Perugin. Certaines affaires ayant appelé le maître à Florence, l'élève profita de l'occasion pour faire quelques excursions dans les environs de Pérouse.

Raphaël quitte l'école de Perugin. Ses premiers ouvrages.

Raphaël s'essaya dès lors à voler de ses propres ailes dans plus d'un ouvrage, qui, bien qu'empreint toujours du goût des écoles du temps, en fait déjà remarquer la différence, par cela que, si l'on n'y découvre pas encore entièrement Raphaël, l'on y perd déjà de vue, jusqu'à un certain point, celui qui fut son maître.

Il paroît, nonobstant l'ordre de notions suivi par Vasari sur les premiers ouvrages de Raphaël, que ce fut d'abord à CITTA DI CASTELLO qu'il produisit un certain nombre de tableaux, dont on ne sauroit hésiter à le reconnoître pour seul et unique auteur. Lanzi rapporte comme une tradition constante (1), par lui recueillie personnellement dans cette ville, qu'à l'âge de dix-sept ans il fit le tableau de S. NICOLA DA TOLENTINO A GLI EREMITANI, dont Vasari (2) fait mention uniquement pour dire que, si l'on n'y lisoit pas le nom de Raphaël, on le prendroit pour l'œuvre de Perugin. Oui, pour le style, dit à ce sujet le judicieux Lanzi, mais la composition n'appartient déjà plus à la manière du temps. Perugin auroit placé la sainte Vierge sur un trône, et les saints tout droits alentour. Raphaël a représenté le bienheureux saint Nicolas couronné par la Vierge et saint Augustin, portés sur un nuage; le haut du tableau est occupé par une Gloire, où le Père éternel paroît dans toute sa majesté au milieu d'un chœur d'anges; deux s'en sont détachés, et tiennent des légendes qui publient les louanges du saint ermite (3).

De la même époque est, dans la même ville,

(1) Storia pittorica, tome III, page 44.

(2) Vasari dit que ce tableau fut fait pour l'église de Saint-Augustin.

(3) Ce tableau, acheté par Pie VI, se conserve au Vatican.

le tableau qu'il fit pour l'église de Saint-Dominique. C'est un Christ en croix, accompagné dans le haut par deux anges, dont l'un recueille dans un calice le sang qui sort de la main droite; l'autre tient deux calices pour recevoir, d'une part, le sang de la main gauche, et, de l'autre, celui du côté qu'a percé la lance. La sainte Vierge, saint Jean, la Madeleine et un autre saint assistent à ce mystérieux spectacle de douleurs; le Père éternel couronne le sommet du tableau (1). Toutes ces figures pourroient passer pour être des meilleures de Perugin; mais il faut en excepter la Vierge, dont la beauté, déjà très-supérieure à l'art du maître, n'a été surpassée par l'élève que dans les dernières productions de son pinceau.

Raphaël avoit écrit et son nom et son âge de dix-sept ans dans le tableau d'une Sainte Famille que Morcelli (2) décrit pour l'avoir vu à Fermo, chez un seigneur de cette ville. La Vierge est représentée soulevant des deux mains le voile léger étendu sur le berceau du divin enfant qui dort. Saint Joseph est tout auprès, et le long de son bâton on lit l'inscription suivante : R. S. V. A. A. XVII. P. RAPHAEL SANCTIUS URBINAS ANN. ÆTATIS 17 PINXIT.

(1) Ce tableau, qui appartient au cardinal Fesch, a été long-temps à Paris; on l'a transporté à Rome dans l'année 1823.

(2) *Voyez* MORCELLI, *de Stylo inscript. latin.* p. 476. Cette notion est extraite de la Storia pittorica, tom. II, p. 45.

C'est la première pensée d'une composition qu'il a répétée dans la suite; il n'y a changé que l'attitude de l'enfant, qui, au lieu d'être endormi, se réveille et tend les bras à sa mère.

Raphaël avoit déjà fait à Pérouse, et avant les tableaux qu'on vient de citer, celui d'une Assomption de la sainte Vierge, pour MADDALENA DEGLI ODDI; et Vasari, qui en fait mention, ajoute qu'on prendroit cette peinture pour être des meilleurs ouvrages de Perugin. Ce n'est pas assez dire; on y observe un mérite qui ne peut guère appartenir à ce maître : ce mérite est celui de l'expression des sentimens divers qu'éprouvent les apôtres, en voyant le tombeau vide. Perugin ne connut point l'art de faire parler aux yeux les affections de l'ame : cet art au contraire se fait apercevoir dans les premiers linéamens de Raphaël (1).

Le temps n'ayant fait qu'ajouter à la renommée de son talent, les amateurs ont rivalisé de zèle, dans ces dernières années, pour retrouver, vérifier et remettre en lumière les premiers essais d'un génie qui, dans ses préludes mêmes, annonçoit tout ce qu'il devoit être un jour. Cependant l'éclat de ses ouvrages postérieurs avoit dû pendant long-

(1) Il ne faut pas confondre ce tableau de l'Assomption avec celui du même sujet, dont on parlera plus bas, que Raphaël s'étoit engagé de terminer en 1516 pour le couvent de Monteluce, à Pérouse, et qui fut exécuté, après sa mort, par les soins réunis de Francesco Penni et de Jules Romain. (*Voyez* plus bas.)

temps faire négliger la recherche de tous les premiers degrés par lesquels il s'étoit élevé; c'est seulement depuis un demi-siècle, que l'on a tiré de l'obscurité un assez grand nombre des productions de son premier âge, dont nous ne donnerons ici qu'une indication abrégée (1).

Il nous seroit assez difficile de satisfaire complètement la curiosité du lecteur, sur le degré d'authenticité des ouvrages de la première manière

(1) A Pérouse, chez le supérieur des Camaldules, un petit crucifix peint à fresque. — Dans la sacristie de Saint-Pierre des Bénédictins-Noirs, deux enfans peints à fresque, copiés d'après Perugin. — Le même couvent possédoit deux petits tableaux de la jeunesse de Raphaël, qui furent enlevés par les Français. — Au palais Penna, on admire, pour le dessin et la grâce, un petit tableau rond, qui représente la Madone et l'enfant Jésus, exécuté par Raphaël dans la manière de Perugin. — On vante toujours à Pérouse, dans la maison *Connestabili*, la peinture d'une Vierge, tenant l'enfant Jésus badinant avec un livre ouvert. On conservoit encore une lettre, aujourd'hui perdue, et qui constatoit l'originalité de ce tableau. Il a été gravé en 1821. — M. Camuccini possède à Rome un dyptique peint par Raphaël. Il consistoit en trois compartimens; la Vierge qui occupoit le milieu est perdue; mais sur les deux panneaux conservés sont peintes, d'un côté sainte Catherine, et de l'autre la Madeleine. — Le même M. Camuccini conserve de Raphaël une Vierge avec l'enfant Jésus prenant une fleur à sa mère : la peinture est sur bois. — On tient pour ouvrage de la première manière de Raphaël, mais servant comme de passage à la seconde, un tableau possédé en dernier lieu par le célèbre graveur Longhi, à Milan, et qui représente à mi-corps un saint Sébastien. On trouve une ressemblance assez frappante entre la physionomie de ce saint et celle sous laquelle Raphaël s'est représenté dans la célèbre peinture de l'École d'Athènes à Rome. — Nous trouvons encore cité, comme ayant fait partie de la galerie du célèbre graveur ci-dessus, un très-petit tableau, peint sur bois, de Raphaël, où il a représenté l'Annonciation de l'Ange à Marie, qui est assise, et où l'Ange est représenté à demi à genoux devant elle.

de Raphaël. Cette critique, comme on le devine bien, éprouve et fait éprouver, surtout hors de l'Italie, des incertitudes dont la solution toutefois nous paroît de peu d'importance, pour l'honneur de l'artiste, comme pour la fidélité de son historien. Sans doute, on en convient, l'histoire qui recueille avec intérêt les moindres faits de l'enfance ou du jeune âge des hommes célèbres, pour faire saisir les pronostics des qualités qui les illustrèrent, ne sauroit manquer ici de montrer comment le prince des peintres modernes avoit préludé, dans ses premiers essais, aux œuvres qui lui ont assuré la primauté dont il jouit depuis trois siècles. Toutefois, et en considérant surtout, qu'une histoire proprement dite, c'est-à-dire celle du génie de l'artiste, par l'ensemble et la nature de ses œuvres, doit différer du genre d'un inventaire ou d'un catalogue, on nous pardonnera d'avoir ici supprimé la revue et la critique d'un assez grand nombre des premières productions de Raphaël, sur lesquelles il peut encore régner quelques incertitudes.

C'est bien assez de l'embarras qu'éprouve l'historien en ce genre, lorsqu'au lieu de faits à raconter, il n'a que des ouvrages à décrire, et encore sans pouvoir faire embrasser au lecteur certains rapprochemens, qui, pour devenir sensibles, auroient besoin du secours des yeux. Ce seroit en

effet sur le vu et en présence des œuvres de Raphaël, qu'il faudroit faire son histoire. L'inconvénient pour celui qui l'écrit est, d'une part, que la dispersion de ses ouvrages en rend le parallèle fort difficile; et, de l'autre, qu'on est obligé d'en appeler à la seule mémoire du lecteur.

Cependant la gravure, dont nous verrons que Raphaël fut le premier promoteur en Italie, lui a rendu le service de reproduire et de multiplier tellement ses compositions, surtout depuis un demi-siècle, qu'à peine quelques-uns de ses premiers ouvrages ont échappé aux recherches des graveurs.

C'est à cet avantage que nous devrons de pouvoir, en suivant, à peu de chose près, l'ordre chronologique de ses productions, les mentionner et les décrire sur le vu même de leur ensemble et en présence de leur composition, et de fixer ainsi, sur chaque tableau, l'attention du public qui en a journellement les copies sous les yeux.

Tableau du *Sposalizio* ou Mariage de la Vierge.

Ceci peut déjà s'appliquer à une des premières compositions attribuées pendant long-temps, au seul génie de Raphaël, mais que de nouvelles recherches (1) ont fait reconnoître comme étant

(1) Ce tableau est peint sur une toile très-fine collée sur bois. L'architecture du temple et tout le pavement sont exécutés à *graffito*, comme la fresque.

uniquement l'ouvrage de son pinceau. Ce tableau représente le mariage de la Vierge, et fut peint pour l'église de Saint-François à Citta di Castello. Il doit dater d'une époque postérieure à celle de 1501, où furent terminés les ouvrages précédemment cités.

Ce tableau que la gravure de Longhi a fait connoître, depuis quelques années, à toute l'Europe, fut incontestablement, comme nous l'avons indiqué, plus qu'une imitation de Perugin par Raphaël, surtout pour la composition. L'original avoit été exécuté pour l'autel de saint Joseph, dans la cathédrale de Pérouse en 1495; il fut enlevé pendant les dernières révolutions qui ont dépouillé l'Italie; on n'en a plus entendu parler. Toutefois ceux qui ont connu et l'original et l'imitation qu'en fit Raphaël, estiment qu'on admiroit dans celle-ci, outre l'hommage rendu par l'élève à son maître, une supériorité d'exécution, dans la manière de peindre, qui laissoit fort loin en arrière celle de Perugin. On y reconnoissoit encore un mérite qui fut, dans le temps, vanté par Vasari (1), c'est celui du fond représentant le temple circulaire environné de colonnes, et qui sert de perspective à toute la scène. Le style en est si pur, les profils et les détails réunissent à la

(1) Vasari, *ibid.* tom. III, p. 162.

justesse des proportions un tel fini d'exécution, que le biographe déjà cité n'a pu s'empêcher de faire admirer le talent, qui, dès lors avoit su se jouer de toutes les difficultés. *Cosa mirabile a vedere le difficolta che andava cercando.*

Raphaël associé de Pinturichio dans les peintures de Sienne.

L'ordre chronologique auquel l'histoire proprement dite de Raphaël nous astreint à soumettre ses œuvres ne sauroit toutefois être entendu ni suivi, avec la précision qui détermine, en d'autres genres de narration, la succession régulière des temps, des faits et des personnes. On sait assez qu'en fait d'art il est des ouvrages qui peuvent avoir été pris, laissés et repris à différentes époques, et que, dans ces intervalles, l'artiste aura pu se livrer à de petits travaux, dont la mention précéderoit celle d'entreprises plus considérables, commencées auparavant, et que cependant l'histoire ne mentionne qu'après, parce que leur confection fut postérieure.

C'est ainsi que, par rapport aux dates, il faut s'expliquer les grands travaux de fresque auxquels Pinturichio avoit associé Raphaël, dans les trois premières années du seizième siècle.

Pinturichio étoit aussi de l'école du Perugin, où il avoit dû et connoître Raphaël et apprécier ses talens naissans. Après avoir, jeune encore, travaillé à Rome, où il s'étoit fait estimer du car-

dinal Piccolomini, neveu du pape Pie II, il fut chargé par cette Eminence de l'exécution des peintures à fresque de la bibliothèque, devenue aujourd'hui la sacristie de l'église cathédrale de Sienne. Cette bibliothèque avoit été bâtie par le pape Pie II (Æneas-Silvius Piccolomini); et le cardinal vouloit en faire un monument historique qui perpétuât la mémoire des grandes actions de son oncle.

Il s'agissoit donc d'y peindre, dans des espaces fort étendus, les principaux traits de sa vie, ses ambassades en diverses cours, ses négociations, son exaltation au pontificat, les événemens mémorables de son règne, sa mort et la translation de ses restes d'Ancône à Rome.

La peinture, à cette époque, ou n'osoit pas se hasarder dans de grandes compositions historiques, ou elle les rapetissoit selon la mesure de ses moyens. L'artiste assembloit plutôt qu'il ne composoit une série de figures le plus souvent isolées entre elles, et symétriquement rangées sur un seul plan. Pinturichio nous paroît, dans ce grand ensemble de compositions, avoir été le premier à secouer le joug de la méthode routinière et timide de son temps. Toutefois, malgré ce mérite et nonobstant plus d'un de ses ouvrages, surtout ceux que l'on admire encore aujourd'hui à Spello au grand autel de sa cathédrale, Vasari

n'a point hésité à dire (1) qu'il obtint, de son temps, plus de renommée que ses œuvres n'en méritoient.

Avouons pourtant encore à son honneur que la postérité doit lui savoir gré de s'être associé le jeune Raphaël, dans une entreprise qui devoit exiger autant de fécondité d'invention que de facilité pour l'exécution. Or, ce ne fut ni comme talent subordonné qu'il le choisit, ni comme un de ces artistes dont on applique le savoir-faire à telle partie de travail, où la pratique seule peut suffire. Vasari nous fait assez entendre que Raphaël eut dans cet ouvrage le rôle principal. Il fit, nous dit-il (2), les esquisses et les cartons de tous les sujets. Il est vrai que, dans un autre endroit (3), il parle simplement de quelques dessins et cartons. A Sienne, une tradition constante est pour la première assertion.

Quelle que soit celle qu'on adopte, et quel que soit le partage de travail qu'on attribue à Raphaël dans cette grande entreprise, tout le monde sera d'accord sur un point plus important; c'est-à-dire sur la nouveauté de style et d'invention que pré-

(1) *Ebbe non di meno molto maggior nome che le sue opere non meritavano.* Vit. di Pinturichio, tome II, page 496.

(2) *Gli schizzi e li cartoni di tutte le storie furono di mano di Raffaello da Urbino, allora giovinetto.* Vasari, *ibid.*

(3) *Gli fece alcuni di disegni e cartoni di quell' opera.* Vasari, *ibid.*

sentèrent alors les compositions de la sacristie de Sienne, et sur la nécessité d'y reconnoître l'influence d'un nouveau génie. Or, on ne sauroit douter, d'après le double témoignage qu'on vient de citer, que ce génie n'ait été celui de Raphaël. Et de quelle manière pouvoit-il rendre sa coopération plus sensible que par les esquisses, les dessins et les cartons surtout, qui sont pour la peinture à fresque ce que les modèles du sculpteur sont pour les statues? Mais il paroît qu'il eut une part plus importante et plus personnelle encore que Vasari ne le donne à entendre, dans l'exécution de la peinture à fresque de cette grande entreprise.

On ne sauroit douter en effet que quelques parties n'aient été totalement exécutées par lui. Outre plus d'un témoignage sur ce point, nous lisons dans l'éloge de Pierre Perugin (page 251), par Orsini, « qu'on reconnoissoit généralement » Raphaël pour être celui qui avoit peint la com- » position voisine de la fenêtre à droite en entrant, » et où l'on croit voir son portrait dans la figure » d'un beau jeune homme à cheval. » C'est le carton de cette composition que l'on conserve à Florence, dans la collection des dessins de Raphaël. Quoique sous plus d'un rapport il y ait loin de ces ouvrages à ceux des salles de Vatican, cependant ils doivent faire époque dans l'histoire

de la peinture. Si, en effet, on les compare à ce qui s'étoit généralement fait jusqu'alors, on y trouve que l'art avoit réellement gagné plus de richesse d'invention, plus de grandeur dans l'ordonnance, plus de mouvement et de variété dans le style, qu'on n'y en avoit encore vus.

Raphaël quitte Sienne et vient pour la première fois à Florence.

Raphaël paroît avoir quitté les travaux de Sienne et Pinturichio avant la fin de l'entreprise qui doit avoir été terminée en 1503, comme le donne à entendre le testament du cardinal Piccolomini, fait le 30 avril de la même année (1).

C'est à cette époque que Vasari fait venir Raphaël à Florence pour la première fois; ce qui est fort croyable : mais le motif de ce premier voyage en cette ville l'est beaucoup moins. Ce fut, dit-il, le désir de voir les célèbres cartons, qu'on vantoit alors, de Léonard de Vinci et de Michel Ange. Il y a ici erreur et anachronisme; car Léonard de Vinci ne put pas faire son carton avant 1503 (2), et Michel Ange ne finit le sien que long-temps après l'an 1504 (3). Il faut conclure

(1) *Voyez* les preuves de ceci, rapportées dans Comolli, Vit. inedit. di Raffaello, page 10, note 16.

(2) Memorie istoriche di Uom, illustri della Toscana; Livorno, 1757, in-4°, tome I, page 118.

(3) Lanzi pense, d'après le bref du pape Jules II, qui rappelle Michel Ange à Rome, que le carton fut terminé en 1506, date du Bref; et Vasari, (Vie de Michel Ange, page 191) dit qu'arrivé à Florence, après s'être

de là que Raphaël étoit venu à Florence une première fois avant l'an 1504; ce que doit prouver la date de la lettre de recommandation de la duchesse d'Urbin, qu'on rapportera bientôt.

Cette discussion d'époques peut paroître d'un intérêt léger en elle-même, quoiqu'elle tende à jeter un peu plus de lumières sur les premières années de la vie pittoresque de Raphaël; mais elle ne laisse pas d'acquérir quelque importance, à raison de l'une et de l'autre des deux opinions qui ont divisé tant d'écrivains sur la question, qui est celle de savoir si, quand, comment et jusqu'à quel point Michel Ange a pu influer sur le talent et le goût de Raphaël; question qui se reproduira plus d'une fois dans le cours de cette Histoire.

Nous croyons devoir placer ici, uniquement sur le témoignage de son style et de sa couleur, qui sont évidemment de la première manière de Raphaël, un joli tableau à l'huile, représentant dans une proportion naturelle, mais de petite nature, sainte Catherine d'Alexandrie, vue plus d'à demi corps. Ce tableau, peint sur bois, a deux pieds trois pouces de haut, sur un pied neuf pouces de

Tableau de sainte Catherine d'Alexandrie.

Gravé par Desnoyers.

enfui de Rome, il termina son carton en trois mois. Le bref de rappel étant du 8 juillet 1506, Michel Ange aura fini son carton depuis avril jusqu'à juillet de la même année.

large, conservé long-temps à Rome, dans le palais Aldobrandini; il est aujourd'hui en Angleterre. Le cabinet de dessins du Musée royal à Paris possède le carton dessiné au crayon noir de la main de Raphaël, et qui a servi à l'exécution du tableau.

La sainte est représentée debout, appuyant le bras gauche sur l'instrument de son supplice; l'autre main dans sa position, d'accord avec le mouvement de la tête, et la direction de son regard, qui se porte vers les rayons d'une clarté céleste, exprime et la foi et le dévouement de la victime.

Le style de dessin, de composition, de draperies et d'effet de ce charmant ouvrage, appartiennent évidemment à l'innocence du goût et de la manière de peindre, dont la Vierge (dite la *Jardinière*) nous fera bientôt connoître le dernier terme.

Ce qu'apprennent, au reste, les ouvrages qu'il fit alors, soit à Florence, soit à Perouse, où il retourna en 1505 (1), c'est que leur manière et leur style n'annoncent aucunement cette influence qu'on suppose avoir pu être alors l'effet des ouvrages et surtout du célèbre carton de

(1) On croit devoir rapporter à cette époque les charmans petits tableaux que l'on conserve au Vatican, et qui représentent la Circoncision, l'Adoration des Mages et l'Annonciation.

Michel Ange, dont on fera bientôt mention. Ce qu'il faut dire à l'avance, c'est que Michel Ange alors n'avoit point encore peint, et particulièrement à l'huile, genre qu'il ne pratiqua presque point; mais ceci se trouvera mieux éclairci par la suite.

Pour mettre Vasari d'accord avec lui-même et avec les dates, il faut croire que Raphaël, ayant quitté les travaux de Pinturichio dès 1503, pour venir visiter Florence, y séjourna plus d'une année, se partageant entre cette ville et Perouse; qu'il fit dans cet espace de temps plusieurs de ces petits ouvrages dont il ne s'est conservé que des notions plus ou moins équivoques; qu'il sera retourné, vers la fin de 1504, dans sa ville natale, où la duchesse d'Urbin, voulant favoriser les études plus sérieuses qu'il se proposoit de faire, lui aura donné, pour le gonfalonier Soderini, la lettre de recommandation, datée du 1er octobre 1504, dont nous donnons ici en note le contenu, exactement traduit de l'original italien (1).

(1) Magnifique et très-haut seigneur,

Cette lettre vous sera remise par Raphaël, peintre d'Urbin, jeune homme plein d'heureuses dispositions, lequel désire passer quelque temps à Florence pour y étudier. Son père, homme de mérite, m'est très-affectionné, et le fils est un sujet aussi intéressant qu'aimable de sa personne. Aussi lui suis-je fort attachée, et désiré-je qu'il se perfectionne dans son art. C'est pourquoi je vous le recommande aussi vivement qu'il est possible. Je vous prie de vouloir bien, en ma faveur, lui rendre tous les services qui dépen-

Raphaël vient pour la seconde fois à Florence, et y séjourne.

Ce fut donc vers la fin de 1504 que Raphaël, alors âgé de vingt et un ans, se rendit une seconde fois à Florence, dans la vue ou de s'y fixer, ou d'y résider assez long-temps pour suivre un nouveau cours d'études, c'est-à-dire pour profiter des leçons et des exemples que cette ville lui offroit.

Au nombre de ces nouveaux objets d'étude, il faut compter sans doute quelques-uns des beaux restes d'antiquité qu'on voyoit exposés dans le palais des Médicis. L'antique est pour l'artiste une seconde nature, ou, pour mieux dire, il en est une espèce de miroir, qui aide à la voir d'une manière plus distincte et plus grande à la fois. Loin d'être un obstacle, il facilite au contraire à l'étudiant les moyens de saisir et de s'approprier, dans le grand modèle, les qualités diversement correspondantes à ses dispositions particulières, à son goût et à son génie. Ainsi, Michel Ange n'avoit tiré de l'étude de l'antiquité que les qualités de science, de grandeur et de force. Raphaël dut y voir et lui emprunter, avant tout, ce qui constitue la beauté, la pureté, la noblesse, la grâce naïve, dont son caractère et ses pre-

dront de vous. Soyez persuadé que tout ce que vous pourrez faire d'agréable et d'utile pour lui, je le tiendrai comme fait à moi-même, etc.

A Urbin, le 1er octobre 1504.

Joanna Feltria di Rovera (*).

(*) *Voyez* à l'Appendice, n. 2.

mières directions lui avoient inspiré le sentiment et le goût.

Mais le maître alors le plus en vogue en Italie et à Florence étoit Léonard de Vinci, qui venoit de mettre le sceau à sa réputation par le carton de son groupe de combattans à cheval, destiné à la décoration d'une des salles du Palais Vieux. Il semble bien que, si Raphaël eût dû se mettre à la suite de quelque maître, parmi ceux qui étoient alors en crédit (Fra Bartolomeo n'avoit pas encore obtenu toute sa réputation), Léonard de Vinci auroit eu la préférence, comme étant, pour la grâce, la pureté, le don de l'expression et la finesse d'exécution, celui qui devoit lui présenter le plus de sympathie. Il n'est fait, à la vérité, aucune mention de leur liaison à Florence; mais il est certain qu'ils s'y trouvèrent dans le même temps.

Florence avoit un charme particulier pour Raphaël; il ne tarda point à s'y faire des amis parmi les jeunes peintres du temps (1), tels que Ridolpho Ghirlandaïo, Aristotile di San Gallo, et beaucoup d'autres. Mais bientôt il y fut distingué et accueilli par des personnages plus considérables. L'agrément de sa personne et son amabilité y contribuèrent autant que l'existence déjà reconnue

(1) Vasari, *ibid.*, page 163.

d'un talent qui donnoit beaucoup plus que des espérances. Un des seigneurs les plus instruits de Florence, lié dans la suite d'amitié, et par commerce de lettres, avec le cardinal Bembo (je parle de Tadeo Tadeï) protecteur de tous ceux qui promettoient du talent, sut bientôt apprécier Raphaël. Il ne lui offrit pas seulement son amitié, il lui fit accepter et un logement dans sa maison et sa table. La lettre de Raphaël à son oncle (1) nous apprend que Tadeo n'avoit pas borné là son obligeance.

Le temps du séjour que fit alors Raphaël à Florence fut occupé par de petits ouvrages, entre lesquels on cite ceux que la reconnoissance lui inspira pour Tadeo et pour Lorenzo Nasi, dont il avoit aussi conquis l'amitié.

Il fit pour le premier deux tableaux, qui, au temps de Vasari, étoient encore chez les héritiers de ce seigneur; dispersés par la suite, leur existence est restée long-temps douteuse. C'est depuis peu d'années qu'on a obtenu quelques renseignemens desquels il résulte qu'un de ces tableaux, acheté jadis par l'archiduc Ferdinand d'Autriche, pour la somme de quatre mille écus romains, est peint sur un fond de bois circulaire et représente une vierge à mi-corps avec l'enfant Jésus, sur la bor-

(1) Vasari, *ibid.*, page 163.

dure du col est écrit le nom de *Raphaël*. L'autre tableau a été vendu 24 mille écus, pour Londres (1).

Quant au tableau fait pour Lorenzo Nasi, il représente la sainte Vierge avec l'enfant Jésus entre ses jambes, et le petit saint Jean qui lui offre un oiseau, scène remarquable par la grâce enfantine propre du sujet. Cet ouvrage déjà fort distingué, comme étant le premier qui manifeste, avec le plus de clarté, le changement de manière de Raphaël, ou du moins le passage du style *peruginesque* au sien propre, acquit un autre genre de célébrité par la catastrophe qui manqua de l'anéantir. En 1548 un éboulement considérable du Mont-Saint-Georges engloutit, avec plusieurs autres bâtimens voisins, le palais de Lorenzo Nasi, et le tableau de Raphaël fut enseveli sous ses ruines. On en retrouva cependant les morceaux; ils furent rejoints et rajustés entre eux. C'est aujourd'hui un des principaux ornemens du Musée de Florence.

Sainte Famille de Lorenzo Nasi.
—
Gravée par Morghen.

Il existe encore quelque doute sur l'époque précise à laquelle Raphaël peignit deux portraits dont Vasari a fait mention (2). On veut parler de ceux

Portraits d'Angelo et Madalena Doni.

(1) Nous devons ces renseignemens au traducteur italien de la première édition de notre ouvrage.

(2) Vasari, tome III, page 167.

d'Angelo et de Madalena Doni, qui de Florence avoient été transportés à Avignon, où Bottari les avoit encore vus vers la moitié du siècle dernier. L'incertitude de l'époque de ces deux ouvrages provient, d'abord, de la très-grande ressemblance de Madalena, avec la tête de la sainte Vierge du précédent tableau, et ensuite, de l'époque à laquelle la mention de Vasari semble attribuer l'exécution des deux portraits. Transportés très-anciennement à Avignon, on ignore ce qui a pu en rendre l'existence inconnue en France, jusqu'au moment où, ramenés en Italie, ils ont été dernièrement acquis par le grand duc de Toscane.

Raphaël retourne à Urbin. Des tableaux qu'il y fit.

La mort du père et de la mère de Raphaël devoit le rappeler à Urbin, pour mettre ordre à ses affaires. Il revint y faire quelque séjour. On cite de lui, dans cet espace de temps, plusieurs petits tableaux exécutés pour le duc d'Urbin, Guidobaldo da Montefeltro (1), savoir, deux Vierges dont on ignore aujourd'hui l'existence; un Christ au jardin des Olives, où l'on voit dans le fond les trois apôtres dormant. Vasari dit, du fini de ces peintures, que la miniature ne sauroit aller plus loin (2). Nous en dirons autant de trois autres

(1) Vita inedita da Comolli, page 13, note 21.
(2) Vasari, tome III, page 165.

petits tableaux qui furent faits au même temps et pour le même duc, et nous le dirons sur le vu même de deux de ces ouvrages, qui font aujourd'hui partie de la collection du Musée Royal de Paris.

Le premier est un saint Georges à cheval, dont Raphaël répéta le sujet dans la même petite proportion. Le personnage est représenté armé à la manière des chevaliers de ce siècle, et combattant le dragon. Cet ouvrage n'est déjà plus de l'enfance du talent de Raphaël. La composition en est hardie et pleine d'action. Le cheval a du mouvement et de la vie. Le cavalier ayant déjà rompu sa lance sur le monstre, on voit que c'est à une seconde reprise de la course de son cheval, qu'il va l'abattre par un second coup de revers du sabre. La couleur du tableau est brillante; le pinceau y a toute la pureté qui tient au style du temps.

Saint Georges à cheval.

—

Gravé par Larmessin.

Lomazzo, qui nous a conservé (Tratt. lib. I, cap. VIII) la notion et de cet ouvrage et sa date, dit qu'il existoit de son temps à Fontainebleau; et il indique où étoit la répétition que Raphaël en avoit faite, et dont nous n'avons plus connoissance.

Saint Michel combattant des monstres.

—

Gravé par Claude Duflos.

Mais il est indubitable que le petit saint Michel qui, dans le Musée royal, accompagne le saint

Georges, fut peint à la même époque, et le fut pour lui servir de pendant. L'archange est représenté combattant des monstres. Il a déjà terrassé le dragon ailé qu'il foule aux pieds, et dont la queue s'entortille autour de sa jambe; mais le glaive qu'il élève annonce qu'il va lui porter le dernier coup. L'attitude et le mouvement général de la figure ont à la fois de la force et de la grâce. C'est une première pensée du grand saint Michel qu'on admire dans le même Musée, et dont on rendra compte par la suite. Quinze à vingt années séparent l'exécution de ces deux ouvrages; mais déjà le grand peintre se laisse deviner dans ces légers essais, comme l'homme fait se montre dans l'adolescent.

Raphaël quitte Urbin, et se rend à Florence pour la troisième fois.

Raphaël resta trop peu de temps à Urbin pour avoir pu y laisser quelque monument un peu considérable de son talent. On assure qu'il n'y reste plus rien qui rappelle sa mémoire, si ce n'est, sur la façade de la maison où il naquit, une inscription en son honneur; du moins Comolli affirme qu'elle y étoit en 1791 (1).

La chronologie des ouvrages de Raphaël, dans les premières années de leur développement, a un peu embarrassé les critiques. Pour réussir dans

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 3.

ce travail, il y auroit deux conditions indispensables, qui seroient aujourd'hui fort difficiles à réunir, et dont une est en quelque sorte devenue impossible, vu la dispersion de ses tableaux dans toute l'Europe. Quel critique ensuite pourroit se flatter de posséder toutes les capacités nécessaires à un tel discernement? Ce qu'il y auroit de curieux sans doute, et tout à la fois d'utile dans le résultat de ce travail, ce seroit de pouvoir y apprécier avec exactitude la progression remarquable qui se rencontre dans ces ouvrages, et les passages plus ou moins sensibles d'une manière à une autre. A défaut d'une telle certitude, nous sommes obligés de nous en tenir aux renseignemens approximatifs des dates.

Celle de 1505, où nous sommes arrivés, époque à laquelle Raphaël quitta Urbin pour la dernière fois, détermine dans sa vie un espace de trois années qui précédèrent son départ pour Rome. Cette période de temps, occupée par des travaux qui donnèrent évidemment naissance à sa seconde manière, fut partagée entre les ouvrages de Perouse, où il se rendit deux fois, et ses nouvelles études à Florence. Par le mot *études,* nous entendons parler surtout de ses liaisons avec les plus habiles maîtres de cette ville, et dont on verra qu'il parvint à fondre dans sa manière les différentes qualités.

Nous retrouvons donc en 1505 Raphaël occupé à Perouse de trois grands ouvrages (1). Le premier, dans l'église des Pères Servites, étoit un tableau représentant la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Nicolas. Morelli, dans sa Description de Perouse, juge que l'ouvrage tenoit de la manière de Perugin; mais, aux têtes, on le reconnoissoit pour n'avoir pu être que de Raphaël. Il a passé depuis en Angleterre.

Le second fut un ouvrage à fresque pour les Camaldules de Saint-Sevère (2). On y admire le Christ dans sa gloire, Dieu le Père environné de ses anges, et six saints, assis trois de chaque côté; savoir, saint Benoît, saint Romuald, saint Laurent, saint Jérôme, saint Maure et saint Placide. Raphaël y écrivit en grandes lettres son nom et la date de 1505. Tout l'ensemble de cette composition peut passer pour le prélude ou l'idée première de la Dispute du saint Sacrement à Rome. Cette partie supérieure en fait supposer une inférieure. Elle fut l'ouvrage de Perugin : l'un et l'autre peintre y écrivit avec détail son nom et la date de son travail (3). Nous trouvons dans l'Anthologie

(1) Vasari, tome III, page 166. — Comolli, Vit. inedit., note 23.

(2) *Ibid.*

(3) La partie exécutée par Raphaël présente cette inscription : RAPHAEL DE URBINO DOMINO OCTAVIANO STEPHANO VOLATERRANO PRIORE SANCTAM TRINITATEM ANGELOS ASTANTES SANCTOSQUE PINXIT A. D. MDV. — La partie

romaine (1) le jugement d'un amateur sur cette curieuse peinture. Selon lui, on voit que Pierre Perugin, âgé de soixante ans (2), avoit fait les plus grands efforts pour ne pas rester inférieur à un jeune homme de vingt-deux ans, mais que ces efforts n'avoient abouti qu'à donner à sa propre manière quelque chose de plus froid et de plus contraint.

Le troisième ouvrage, cité par Vasari et décrit par lui avec quelques détails (3), fut, pour les religieuses de Saint-Antoine, une fort grande et belle composition, où étoit figurée la sainte Vierge tenant entre ses jambes le Christ mort, et drapé selon le vœu qu'avoient exprimé les religieuses. D'un côté, on voyoit saint Pierre et saint Paul; de l'autre, sainte Cécile et sainte Catherine. Les airs de tête, les expressions et le bel ajustement de ces figures, furent alors regardés comme quelque chose d'entièrement nouveau. Au-dessus de cette composition, et dans un cadre demi-circulaire, Raphaël peignit le Père

peinte par Perugin offre ces mots : PETRUS DE CASTRO PLEBIS PERUSINUS TEMPORE DOMINI SILVESTRI-STEPHANI VOLATERRANI A DEXTRIS ET SINISTRIS DIVÆ CHRISTIFERÆ SANCTOS SANCTASQUE PINXIT A. D. MDXXI. (ORSINI, Vita di Pietro, page 213.) Si la date de l'inscription relative à Perugin ne porte pas un x de trop, il auroit eu alors soixante-dix ans. Il mourut, selon Vasari, en 1524, âgé de soixante-dix-huit ans.

(1) Tome III, page 230.

(2) *Voyez* la note 3, ci-dessus.

(3) VASARI, tome III, page 166.

éternel. Le marche-pied ou gradin du retable de l'autel étoit orné de trois petits sujets, représentant, l'un le Christ en prière au jardin des Olives, l'autre le portement de croix, le troisième le Christ mort sur les genoux de la Vierge.

Ce bel ensemble fut dans la suite décomposé par le besoin qu'eurent les religieuses de se procurer de l'argent. Les petits sujets ont été gravés. Quant au tableau principal que nous avions cru tout-à-fait perdu, nous apprenons qu'après avoir appartenu à la galerie Colonna à Rome, il est passé à Naples, où il est devenu un des principaux ornemens de la *galleria reale Borbonica.*

Nous avons suivi l'ordre dans lequel nous trouvons décrits ces trois derniers ouvrages. Il nous semble toutefois que celui qu'on a cité comme le second devroit avoir été le dernier, puisqu'il resta sans être terminé par Raphaël. Or cela nous est expliqué (1) par l'extrême désir qu'il avoit de se rendre à Florence. Aussi voyons-nous que, prié par Atlanta Baglioni de lui faire, pour sa chapelle à San Bernardino de Perouse, le tableau de la déposition de croix, dont nous aurons lieu de parler incessamment, il s'engagea d'en exécuter le carton sitôt qu'il seroit à Florence, où des affaires, disoit-il, l'appeloient impérieusement (2).

(1) Vit. inedit. page 16.
(2) Vasari, tome III, page 167.

Il est fort à croire que la principale affaire de Raphaël à Florence étoit de suivre le cours des nouvelles études auxquelles il vouloit se livrer. Du reste, cette ville, où il se rendit alors pour la troisième fois, avoit pour lui tout l'attrait d'une seconde patrie (1). Outre les amis qu'il y retrouvoit, et les sujets d'étude qui l'y attendoient, Raphaël devoit y rechercher encore cette heureuse concurrence, aussi utile à l'art qu'à l'artiste, et ces conflits d'écoles jalouses l'une de l'autre, que cette époque nous montre, comme ayant eu plus d'activité peut-être qu'en aucun autre temps. C'est ainsi que, dans le siècle précédent, Donatello quittoit Padoue parce qu'on l'y admiroit trop, et revenoit à Florence pour y chercher des critiques (2).

Raphaël aussi ambitionnoit d'avoir des rivaux plutôt que des admirateurs. Les études qu'il se proposoit de faire (on l'a déjà dit) devoient consister à recueillir et à convertir, en sa propre substance, ce qu'il y avoit de bon dans les productions de chaque genre.

Raphaël met à contribution Masaccio et Fra Bartolomeo.

La chapelle del Carmine, peinte le siècle précédent par Masaccio, étoit devenue le rendez-vous de tous ceux qui, dans les progrès que ce peintre

(1) Ces détails se trouvent dans la première édition de Vasari.
(2) Vasari, Vit. di Donatello.

avoit fait faire à l'imitation, voyoient les pas nouveaux qu'elle étoit encore appelée à faire. Masaccio avoit joint au style simple et naïf d'alors plus de pensée, plus d'expression, plus de variété d'ajustement, plus de vigueur de ton. Raphaël nous a lui-même appris et l'estime qu'il avoit pour ces peintures, et le profit qu'il en avoit tiré. Nous verrons par la suite que son Adam et Ève des loges du Vatican, et l'ange qui tient l'épée flamboyante, sont beaucoup plus que des réminiscences du même sujet par Masaccio.

Mais celui de ses contemporains à Florence auquel il fut principalement redevable du changement qui, surtout pour la couleur et le maniement du pinceau, caractérisa sa seconde manière, fut Fra Bartolomeo di San Marco, connu comme peintre sous le nom de Baccio della Porta, avant de se faire religieux (1). En prenant l'habit monastique, il avoit quitté son art et son nom. Toutefois les instances de ses amis, et les ordres mêmes de ses supérieurs, lui avoient fait reprendre le pinceau, vers le temps du second voyage de Raphaël à Florence.

Il est certain qu'aucun peintre de cette époque ne lui étoit comparable pour une certaine manière de peindre, où un bon style de dessin s'al-

(1) Vasari, Vit. di Fra Bartolomeo.

lioit avec un coloris à la fois riche et harmonieux. C'étoit là ce qui convenoit à la manière de Raphaël. Un même goût les réunit donc bientôt, et bientôt il s'établit entre eux un commerce d'amitié, qui devint aussi un échange de talens. Raphaël apprit de Fra Bartolomeo à donner plus de vigueur à ses teintes, plus de largeur au maniement de son pinceau. Fra Bartolomeo dut aux leçons de Raphaël la pratique de la perspective, dont il avoit jusqu'alors négligé l'étude, et qu'on enseignoit, à ce qu'il paroît, de fort bonne heure dans l'école de Perugin, si l'on en juge par le tableau du Sposalizio, mentionné plus haut.

On n'a aucune preuve, comme on l'a déjà dit, qu'il y ait eu entre Léonard de Vinci et Raphaël, pendant les divers séjours de celui-ci à Florence, aucune liaison particulière; mais ce qui n'a pas besoin d'être prouvé, quand on compare leurs ouvrages, c'est qu'il y avoit entre eux une sympathie naturelle, un goût égal pour le même genre de grâce, et de pureté de style ou de dessin. Plus d'un tableau de Raphaël peint vers cette époque, tel, par exemple, que celui de la Vierge connue sous le nom de *Jardinière*, ne semble-t-il pas être, si l'on peut dire, de la même famille? Comment se persuader, en effet, que l'abeille d'Urbin, dans l'élaboration de son talent, n'au-

roit, à son insu, si l'on veut, rien dérobé aux fleurs de Léonard de Vinci?

Toutefois, il faut l'avouer, cette rare combinaison de qualités que l'artiste s'approprie par l'étude des œuvres de la nature et de celles de l'art, résulte d'une opération de l'esprit et d'un sentiment que la théorie ne sauroit analyser. Ce seroit prétendre retrouver dans cette substance que compose l'insecte, tous les élémens des sucs divers qu'il a transformés. Il en est de même de l'action et des produits de l'intelligence et du goût moral, dans l'amalgame qui se fait des manières de plusieurs maîtres. C'est là un de ces mystères de la faculté imitative, dont on confond trop souvent l'action ou l'effet, soit avec le procédé du copiste, soit avec les répétitions que l'élève s'habitue à faire des œuvres d'un seul maître. Or voilà, pour le dire à l'avance, ce qui a produit l'interminable controverse de l'influence de Michel Ange sur Raphaël, influence dont nous aurons encore à discuter l'existence, lorsque ces deux rivaux se trouveront à Rome sur un théâtre plus étendu.

Du célèbre carton de Michel Ange.
—
Gravé par Schiavonetti.

Si l'on en croit les faits et le rapprochement des dates, Vasari (1), et d'après lui beaucoup d'autres, se sont trop hâtés de mettre Raphaël

(1) Vasari, *ibid.*, page 163.

en présence du célèbre carton de Michel Ange, lequel n'a pu être terminé par lui qu'en 1506, c'est-à-dire, trois ans après que Raphaël eut quitté les travaux de Pinturichio.

Nous ne devons pas dissimuler l'impression extraordinaire que dut produire ce célèbre ouvrage. Pour la bien comprendre, il faut se faire une juste idée de la méthode et du style de dessin régnant alors, à très-peu d'exceptions près, dans toutes les écoles. On est obligé de le répéter ici : ni les usages modernes n'avoient favorisé l'étude du corps humain, ni le genre des sujets de dévotion, ni les habitudes de décence religieuse n'avoient dû la rendre fort nécessaire; ni les modèles alors peu nombreux des statues antiques n'avoient pu suppléer à la connoissance du nu. Une certaine vérité régnoit partout; mais elle ne s'élevoit pas au-dessus de celle qu'on appelle de *portrait*. A de semblables physionomies s'assortissoit la copie exacte et routinière des divers habillemens du temps. Ce qu'il y avoit de nu consistoit dans la délinéation de contours rectilignes, sans articulation ni véritable indication de musculature. La bonhomie du dessin répondoit à celle des compositions. Le peintre n'osoit encore se hasarder à produire aucun de ces aspects qui demandent des attitudes contrastées, qui présentent le corps humain dans des attitudes plus ou moins diffi-

ciles à saisir, dans des groupes variés ou des situations compliquées, dont la hardiesse du trait sait se jouer.

L'imitation de quelques fragmens de statues antiques, et surtout les profondes et continuelles études d'anatomie auxquelles Michel Ange s'étoit livré, le mirent bientôt, pour le dessin, hors de pair avec tous ses contemporains. Chargé de donner un pendant au combat de cavalerie, déjà dessiné sur carton par Léonard de Vinci dans une salle du Palais Vieux, il prit pour sujet un trait de l'histoire de la guerre de Pise, qui pût lui donner lieu de faire briller sa science dans l'imitation du nu.

Jamais pareil sujet n'auroit pu se présenter à l'esprit de ses contemporains. L'invention ne précède guère les moyens d'exécution. Michel Ange suppose donc dans cette composition que, les soldats de l'armée Florentine étant à se baigner dans l'Arno, l'ennemi se montre à l'improviste. On a battu le rappel; la trompette donne le signal d'alarme. A l'instant la rive du fleuve est escaladée par les baigneurs : les uns se vêtissent et s'arment à la hâte; les autres sortent de l'eau; d'autres déjà sortis tendent la main aux plus tardifs, pour les aider à grimper sur la berge escarpée du fleuve.

Ce carton, où Michel Ange paroît avoir porté

toute la puissance du dessin, toute la verdeur de son talent, périt quelques années après, sans que la peinture en ait été faite. Il n'en restoit de vestiges que dans quelques figures gravées séparément par Augustin Vénitien et Marc-Antoine, mais qui ne pouvoient donner aucune idée de l'ensemble. L'image, à peu près entière de cette composition, vient de reparoître, depuis quelques années, dans une gravure (1) faite avec soin, et, autant qu'on peut en juger, d'après un petit dessin qui auroit été nécessairement de quelque contemporain (2).

Jamais ouvrage n'a obtenu de célébrité pareille à celle du carton de la guerre de Pise. Vasari a épuisé sur son compte toutes les formes de l'éloge, toutes les expressions de l'admiration et de l'enthousiasme. Nous ne pouvions sans doute, vu l'état des arts à cette époque, et d'après les témoignages contemporains, douter de la sensation extraordinaire que dut faire éprouver l'apparition de ce chef d'œuvre. Mais le dessin gravé dont on vient de parler a encore confirmé les récits et les éloges du temps. Michel Ange se plut

(1) Cette gravure, faite à Londres, est de Schiavonetti.

(2) Dans une note de la Vie de Michel Ange, par Vasari, tome V, p. 182, on lit qu'un dessin en petit, de ce carton, avoit été fait dans le temps par Bastiano di San Gallo, et que, depuis la destruction de l'original, il ne voulut plus en laisser prendre de copie. — Ce dessin ne seroit-il pas celui qui est à Londres?

à montrer, dans cette composition, et la science profonde de musculature que personne alors ne soupçonnoit, et une habileté prodigieuse à présenter le corps humain sous toutes les sortes d'aspects, en se jouant des poses les plus compliquées, des mouvemens les plus composés, des raccourcis les plus hardis. Enfin, par ce seul morceau, non-seulement il fit sortir l'art de dessiner du cercle étroit d'une méthode timide et froide, mais il lui arriva de le porter du premier coup à un point que lui-même n'a pas dépassé depuis (1).

Le carton de Michel Ange devint donc alors l'objet d'étude de tous les artistes (2). Raphaël se trouve cité au nombre de ceux qui l'étudièrent. Il est en effet certain que, s'il ne put ni le voir, ni l'étudier, à l'époque de 1503, comme Vasari a eu le tort de le faire entendre (3), rien ne dut l'empêcher, étant à Florence, ou y ayant été habituellement depuis 1506 jusqu'à 1508, de voir et de revoir l'ouvrage qui faisoit l'admiration de tous les artistes.

Mais ici se présente d'avance une considération à laquelle la suite de cette histoire nous ramènera : c'est que, si Raphaël put alors, d'après la

(1) Benvenuto Cellini dit en parlant du carton de Michel Ange, page 13 : *Dapoi non arrivo a questo segno mai alla meta.*

(2) Vasari, Vit. di Mich. Ang., tome VI, page 184.

(3) *Voyez* plus haut, page 18.

publicité du carton de Michel Ange, en apprécier à loisir et la science profonde et la grande manière de dessiner, on ne voit plus guère quel besoin il y aura eu, dans la suite, de lui faire ouvrir secrètement la porte de la chapelle Sixtine, pour lui révéler la science de son rival. Ainsi tous les récits de ce genre, comme on le verra plus tard, pourront perdre beaucoup de leur valeur.

Il est donc constant que Raphaël avoit vu et revu à Florence le plus bel ouvrage qu'ait produit Michel Ange dans la partie du dessin. Hé! qui pourroit douter qu'il ait dû tirer de cette vue un véritable profit? Mais jusqu'à quel point, et de quelle manière? voilà le secret qui nous est inconnu. Il en est, au moral, de cette sorte d'influence, comme au physique, de celle des alimens, qui ne profitent ni autant, ni de la même façon à tous ceux qui en usent. Pour s'approprier ou se rendre communes certaines qualités dans l'imitation des beaux-arts, une prédisposition est nécessaire, c'est celle de la sympathie de goût et de facultés semblables. Or, dans ce grand nombre de mérites divers qu'il n'est donné à personne de réunir, on sait qu'il s'en trouve de plus ou moins inconciliables entre eux. Il arrivera donc que l'artiste doué de plus d'imagination ou de sensibilité, par exemple, et porté de

préférence à l'expression du sentiment de la beauté et de la grâce, paroîtra ne devoir tirer qu'un parti peu apparent des modèles de force, de hardiesse, de science anatomique, résultats d'études et de facultés qui se rapportent à un tout autre genre de mérite.

Il nous semble que ce qui devoit arriver arriva à Raphaël de la façon qu'on vient de le dire. Michel Ange lui aura sans doute appris à donner plus de développement aux formes de son dessin, plus de liberté et d'ampleur à son style. Mais ce que Raphaël acquit ainsi ne dénatura ni le caractère qui lui étoit propre, ni ce qui constituoit son goût. Il auroit eu trop à perdre à se faire le suivant de Michel Ange. Les ouvrages qu'il produisit alors, et dont on va rendre compte, ne dénotent réellement aucune influence sensible de la manière de Michel Ange sur la sienne. On y trouve la preuve qu'il ne cessa point de suivre la ligne que son propre génie lui avoit tracée, et même sans accélération dans sa marche. Il y a chez lui progression, mais lente, mais graduée; et l'on n'y aperçoit ni changement brusque, ni intervalle franchi.

Sainte Famille du palais Rinuccini.

Cela pourroit se contester, si l'on jugeoit comme appartenant uniquement à cette époque la belle Sainte Famille du palais Rinuccini, que Vasari

cite au nombre des ouvrages qui avoient précédé le départ de Raphaël pour Rome. Mais le commentateur du biographe (1), dans une fort longue note où il raconte toutes les vicissitudes de ce morceau, nous apprend qu'en 1766 il fut enfin reconnu pour ce qu'il étoit, et que le nétoyage qu'on lui fit subir découvrit le nom de Raphaël avec la date de 1516, époque du quatrième voyage qu'il fit à Florence à la suite de Léon X. Ce tableau alors auroit été commencé dans la première et terminé dans la troisième manière de Raphaël. Le sujet, du reste, est de ceux dont nous aurons à citer quelque répétition, quand nous parlerons avec plus de détail des Vierges et Saintes Familles, que son pinceau a multipliées. (*Voyez* plus bas.)

Ce tableau n'est pas le seul dont les circonstances l'aient forcé alors d'interrompre l'exécution ou de différer l'achèvement. Pressé par de nombreuses demandes, et n'ayant pas encore établi d'école, il étoit obligé de tout faire par lui-même; il devoit aussi se partager entre Florence et Perouse.

C'est à Florence qu'il avoit fait, selon sa promesse (2), le carton du tableau destiné à la chapelle Baglioni de San Bernardino de Perouse. Ce

(1) Vasari, *ibid.*, pages 168-169.
(2) *Voyez* plus haut.

tableau, dont nous allons parler, étant très-certainement peint à l'huile et sur bois, la double mention faite par Vasari (1) du carton destiné à cet ouvrage, nous porte à remarquer une particularité qui s'applique aux procédés du peintre et de la peinture de ce temps, particularité à laquelle il semble qu'on a fait peu d'attention. On sait que la peinture à fresque exige nécessairement, pour son exécution, que le peintre ait arrêté finalement d'avance, sur ce qu'on appelle un *carton*, la composition et ses détails, que l'on calque par parties sur l'enduit du mur. Ce dessin préalable, et de la grandeur exacte de l'ouvrage à faire, n'est pas également indispensable dans les autres genres de peinture sur bois, toile, métal, etc. Il nous semble cependant, et plus d'un passage le donne à croire, que Raphaël faisoit aussi des cartons pour les tableaux à l'huile, c'est-à-dire un dessin fixe, arrêté au crayon, et qui devenoit comme le modèle du tableau.

Déposition du Christ au tombeau.

Gravée par Volpato.

Ce fut ainsi (2) qu'il dut procéder à celui qu'il

(1) Vasari, *ibid.*, pages 167 et 170.

(2) La chose devient plus que probable, à l'égard de ce tableau, par deux fragmens de dessin du Christ qui se sont conservés, dont un, comprenant le Christ avec les figures qui le supportent, appartient à M. Camuccini. — Le Muséum de Paris possède le dessin original de la sainte Catherine d'Alexandrie, dont le tableau est à Londres. Le dessin au crayon est de la grandeur précise du tableau. La figure est de petite grandeur naturelle. (*Voyez* plus haut, page 20.)

alla exécuter à Perouse pour la chapelle Baglioni, et qui représente une Déposition du Christ au tombeau, morceau des plus remarquables entre ceux qu'il fit alors, et même depuis, devenu le principal ornement de la galerie Borghèse à Rome.

La plus grande difficulté pour celui qui décrit les ouvrages de l'art, est de trouver, dans les moyens du discours et les formes de l'éloge, autant de modifications, autant de tempéramens divers, que ces ouvrages offrent de nuances et de degrés de mérite. C'est là le grand embarras, surtout à l'égard des œuvres de Raphaël. En effet, quelles expressions trouverons-nous par la suite, si déjà nous devons vanter, dans le tableau actuel, et la variété de la composition, et la justesse des mouvemens, et la noblesse du style, et la force de l'expression, et le mérite de la couleur ou du pinceau. Cet ouvrage est le plus propre à faire apprécier toute l'étendue des progrès de Raphaël. Il avoit alors vingt-quatre ans; et, en supposant qu'il fût entré chez Perugin à l'âge de douze ans, il étoit au milieu de la carrière qu'il devoit fournir.

Le dessin du nu dans le Christ offre peut-être encore quelque trace du style sec et maigre de l'ancienne école; mais il y a dans la marche de cette composition, dans les attitudes des deux personnages qui portent le corps du Sauveur, un

sentiment de vérité tout à la fois et de noblesse jusqu'alors inconnu. Celui qui monte à reculons les degrés du sépulcre fait voir la double expression de la douleur morale et de l'effort physique. Rien de plus noble et de plus gracieux que la pose et le développement du jeune homme qui supporte la partie inférieure du corps. Nulle part l'affaissement d'un corps mort n'a été rendu avec un sentiment plus vrai. Chacun des personnages du groupe qui accompagne le Christ a le degré d'expression qui lui convient. Quant à la douleur de la Vierge et des saintes femmes qui l'assistent, Raphaël n'auroit rien produit de plus expressif, s'il n'eût pas fait dans la suite le tableau du Portement de croix dit *del Spasimo*.

Rendant compte de la peinture qu'on vient de décrire, Vasari, trente ans après son exécution, a dit qu'elle avoit la fraîcheur d'un ouvrage qui vient d'être fini. On peut en dire presque autant, après plus de trois siècles.

Tableau de de la Vierge, dite *la Jardinière*.

Gravé par Desnoyers.

Même mérite de fraîcheur et de conservation dans le charmant tableau de la Vierge que Raphaël fit pour Sienne (1), et qu'on désigne par le surnom de *Jardinière* (2). Son costume peut-être, qui effectivement tient un peu de celui d'une vil-

(1) Vasari, *ibid.*, page 171.

(2) Ce tableau fut acheté par François Ier. Il est au Musée royal, à Paris.

lageoise, l'aura fait appeler ainsi. C'est une de ces compositions naïves, qu'on peut, surtout à cause de la proportion (petite nature) des personnages, mettre en tête de celles où Raphaël, avant de s'élever à l'idéal du sujet, comme il le fit dans la suite, se bornoit aux idées de simplicité, d'innocence et de cette grâce pudique, dont les mœurs de la campagne lui fournissoient des modèles dans les jeunes villageoises. Rien n'égale la candeur de celle-ci. Le ton de couleur et le style de dessin y sont dans un admirable accord; et cet accord ne pouvoit rien créer de plus pur ni de plus divin que les formes de l'enfant Jésus, et le sentiment d'adoration du petit saint Jean.

Trois choses prouvent que ce tableau est de la même époque que le précédent : d'abord la date qu'on y lit, et qui est de 1507; ensuite il en existe un dessin de la main de Raphaël, au revers duquel on voit des essais de figures qui appartiennent à la composition du Christ au tombeau. Enfin on sait que Raphaël partit pour Rome avant d'avoir terminé la draperie bleue de la Vierge, que Ridolpho Ghirlandaïo se chargea d'achever (1).

Tableau de l'Assomption pour le monastère de Monte-Luce.

C'est ici, nous voulons dire vers le temps qui précéda ce départ, que l'on doit rapporter le ta-

(1) Vasari, *ibid.*, page 171.

bleau de l'Assomption, commencé pour les religieuses de Monte-Luce à Perouse, que Raphaël s'étoit engagé d'exécuter par un écrit daté de 1505, et pour lequel il avoit reçu un à-compte de 30 ducats d'or (1). Cet engagement resta sans exécution jusqu'en 1516, époque où, sollicité de s'acquitter, il souscrivit avec les religieuses un nouveau traité, par lequel il s'obligeoit à terminer l'ouvrage pour 200 ducats d'or, dans l'espace de quinze mois (2). La suite de cette histoire prouvera que Raphaël avoit promis plus qu'il ne pouvoit tenir. Le tableau resta dans le même état tant qu'il vécut; il ne fut terminé qu'après sa mort par François Penni et Jules Romain (3), ses élèves et ses légataires, qui s'en partagèrent l'exécution (4). C'est pourquoi nous laisserons nous-mêmes incomplète ici la mention de cet ouvrage.

Nous nous bornerons encore à la pure et simple notion d'un autre tableau qui lui fut commandé par la famille des Dei, à Florence, pour une chapelle de l'église du Saint-Esprit. Nous

(1) *Voyez* Vita inedit. pages 116 et 117, une note de Comolli, où tous ces détails sont rapportés.

(2) *Voyez* à l'Appendice, n. 4, le texte du traité original.

(3) Vasari, Vita di Francesco Penni, tome III, page 339.

(4) Ce tableau a été, par suite des événemens de la guerre de la révolution, transporté en France; puis, par suite des mêmes événemens, il est retourné à Rome, où on le voit au Vatican. (*Voyez* en le trait, Landon, pl. 437.)

n'en parlons que parce que ce tableau non fini, sur l'achèvement duquel il règne plus d'une version, et qui fit l'ornement du palais Pitti à Florence, nous prouve à quel point la réputation et le talent de Raphaël s'étoient déjà élevés, et combien étoient recherchées les productions de son pinceau.

Raphaël alors paroît avoir conçu aussi lui-même une assez haute opinion de ses forces, pour désirer d'avoir l'occasion de se mesurer de plus près avec les deux hommes dont il devoit le plus redouter la concurrence, Léonard de Vinci et Michel Ange. Une lettre de lui qui s'est conservée (1), en date du 11 avril 1508, et qu'il écrivoit à son oncle, habitant d'Urbin, nous apprend quelles étoient et ses prétentions et ses espérances à cet égard. Il y sollicite cet oncle de lui faire obtenir, auprès du gonfalonier de Florence, une lettre de recommandation, non du duc d'Urbin (2), dont il dit lui-même qu'il pleure la mort récente, mais de celui qu'il appelle *Sr Prefetto*, pour obtenir de peindre une salle (sans doute du Palazzo vechio), dont l'allocation, dit-il, dépend de sa seigneurie.

Quand nous voyons de combien d'ouvrages

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 4.

(2) Lanzi s'est trompé en nommant le duc d'Urbin.

Raphaël étoit chargé, et auxquels il ne pouvoit suffire, on supposera facilement avec nous que l'intérêt qui lui faisoit désirer l'entreprise dont il s'agit étoit uniquement celui d'une ambition jalouse de lutter avec les deux premiers talens d'alors, et sans doute avec ses moyens propres, c'est-à-dire, en opposant sa manière de voir, de sentir et de faire, à la leur; car, nous le répétons, rien dans ses ouvrages jusqu'à présent n'a dénoté ce qu'on peut appeler l'imitation précise d'aucun maître, c'est-à-dire, le besoin ou le penchant qui porte un artiste à se faire, du talent ou de la manière d'un autre, un guide dont il suive les pas, sans prétention à le devancer. La suite, nous le croyons, confirmera peut-être encore que la chose ne lui auroit pas été possible.

Raphaël est appelé à Rome par le pape Jules II.

Mais un sort plus heureux attendoit Raphaël. Lorsqu'il aspiroit seulement à se voir fixé à Florence par d'importans travaux, une recommandation plus puissante que celle qu'il avoit sollicitée vint traverser ses projets. Sa réputation étoit parvenue à Rome. Bramante, son parent, architecte de Jules II, dont il avoit la confiance, le proposa au pape, qui l'agréa, pour peindre ou repeindre les salles du Vatican.

Ce fut dans l'année 1508 que Raphaël quitta Florence pour se rendre dans la capitale du monde

chrétien. La plus grande partie des salles qu'on appelle vulgairement *du Vatican,* étoient déjà ou peintes, ou en train de l'être, par ce qu'il y avoit alors à Rome d'artistes les plus renommés, tels que *Pietro della Francesca, Luca Signorelli da Cortona, D. Bartolomeo della Gatta,* abbé de Saint-Clément d'Arezzo, *Bramantino da Milano, Antonio Razzi da Vercelli,* tous artistes dont Vasari a fait d'honorables mentions. Il faut nommer aussi Pierre Perugin, qui alloit avoir son élève pour successeur. Mais l'élève reconnoissant protégea l'ouvrage de son maître, et respecta les peintures dont il avoit orné les voûtes de la salle de Charlemagne. Il paroît même que, dans quelques autres parties de décoration, il eut les mêmes égards pour quelques-uns de ses prédécesseurs.

Figures allégoriques de la voûte.
—
Gravées par Volpato et Morghen.

Jules II reçut Raphaël et l'accueillit avec toutes sortes de démonstrations bienveillantes. Il lui ordonna de peindre sans délai la salle que l'on appelle *della Segnatura.* C'est celle où sont exécutées les quatre grandes compositions qui ont pour sujets, selon les titres ou les noms que l'usage leur a donnés, *la Dispute du saint Sacrement, l'École d'Athènes, le Parnasse* et *la Jurisprudence.*

Chacun de ces sujets est surmonté, dans un cadre circulaire de la voûte, par une figure de femme allégorique, qui en est, si l'on peut dire,

le sommaire, et qui pourroit, s'il étoit nécessaire, en devenir l'argument. On prétend que ces compartimens de voûte sont un reste de l'ancienne décoration (1), et que Raphaël ne fit qu'y substituer de nouvelles figures. Elles méritent une mention particulière pour les idées ingénieuses de leurs allégories.

Celle qui est au-dessus de la Dispute du saint Sacrement, probablement la première figure que Raphaël ait peinte à Rome (le travail de la fresque exigeant de commencer les enduits par le haut), représente la Théologie sur des nuages, avec deux petits génies, faisant lire, sur deux tablettes qu'ils portent, ces mots : *Rerum divinarum notitia.* Elle tient de la main gauche un livre fermé; et de l'autre, montrant du doigt la terre, au-dessus de laquelle elle est élevée, elle semble dire que la connoissance des choses divines est interdite à ses habitans.

La figure allégorique de la Philosophie se trouve d'abord expliquée, comme il convient (plus qu'on ne le pense) d'expliquer toute allégorie dont l'usage n'a pas rendu la signification vulgaire, c'est-à-dire par l'écriture. Deux petits génies placés à ses côtés présentent au spectateur deux cartels portant cette épigraphe : *Causarum cognitio.* Dès

(1) Vasari, *ibid.*, page 178.

qu'on est instruit du sujet, on n'en a que plus de plaisir à lire, dans la figure elle-même et dans ses attributs, la pensée profonde du peintre, qui d'abord a donné pour siége à la Philosophie un trône dont chaque montant est un de ces termes appelés *Diane d'Ephèse*, assemblage symbolique des différens règnes de la Nature. Fidèle au motif de cette allégorie, Raphaël a réparti en trois zones, sur la tunique de la Philosophie, dans le haut, le ciel, figuré par des étoiles; au milieu, la mer, avec des poissons; enfin des plantes de tout genre ornant le bas de la draperie. Pareil ornement avoit été placé jadis sur celle du Jupiter d'Olympie par Phidias.

On admire au-dessus de la grande peinture du Parnasse, la belle et simple allégorie de la Poésie. Les deux petits génies qui l'accompagnent, pourroient sans doute se dispenser de nous répéter par les mots qu'ils nous font lire, *Numine afflatur*, ce que la figure elle seule dit aux yeux. Le peintre lui a donné des ailes; sa tête est couronnée de lauriers; son trône est formé de montans qui se terminent dans le haut par une tête. Quelques-uns ont pensé que celle sur laquelle s'appuie le bras gauche, tenant la lyre, est celle d'Homère (1),

(1) Il paroît constant que la tête en marbre d'Homère (de restitution antique) n'avoit pas encore été découverte au temps de Raphaël.

et que le volume soutenu de la main droite avoit été réputé par Raphaël devoir renfermer les œuvres du prince des poètes. Nous ne garantissons point cette opinion.

Le sujet de la Jurisprudence dont nous parlerons plus bas est surmonté par la figure de la Justice. Le diadème qu'elle porte est le signe de la souveraineté qu'elle exerce. Elle tient en effet la balance d'une main, et le glaive de l'autre. Deux cartels, portés par les quatre petits génies qui l'environnent, contiennent pour devise, *Jus suum unicuique tribuit*.

Les quatre angles de la voûte de cette salle sont ornés par des compartimens de figures, dont la proportion est à peu près de demi-nature. Elles sont peintes sur fonds dorés, et représentent des sujets en rapport avec les figures allégoriques des médaillons circulaires qu'on vient de décrire, et avec chacune des grandes compositions qui seront la matière d'une description plus étendue.

Ainsi, à la figure de la Théologie répond le sujet d'Adam et Ève, gravé par Richomme, dont le goût de dessin correspond visiblement à celui de la Dispute du saint Sacrement. Le Jugement de Salomon, qui se rapporte à la peinture de la Jurisprudence, offre comme celle-ci une manière plus grande, et fait croire qu'il put être exécuté en dernier. Le sujet du tableau de l'École d'Athènes

ou de la Philosophie, se trouve rappelé dans le compartiment où l'on voit une figure de femme courbée sur une sphère qu'elle regarde attentivement; sa physionomie annonce une profonde réflexion, et son geste est celui de l'étonnement. Le quatrième compartiment a pour sujet le Châtiment de Marsyas. Inutile, comme on voit, de faire observer son rapport avec Apollon sur le Parnasse. Ce qu'il convient toutefois d'y remarquer, c'est l'imitation que le peintre y a faite de la statue antique de Marsyas; c'est encore l'excellent dessin de cette figure, ainsi que celle du Scythe, exécuteur de la vengeance d'Apollon.

Dispute du saint Sacrement.

— Gravée par Volpato.

Il y a lieu de s'étonner que deux des quatre grandes compositions dont on a déjà nommé les sujets, sujets si clairement désignés encore par les quatre allégories précédentes, aient été, pour Vasari, l'objet d'une confusion qui en dénature et le sens et l'esprit (1). Il est tombé à leur égard dans deux méprises qu'il suffira de relever en peu de mots (2). La première se rapporte à la désignation précise du sujet de l'École d'Athènes,

(1) Il faut que Vasari ait fait cette description à Florence, ou sa mémoire l'aura mal servi.

(2) On relève cette confusion, parce qu'elle a été répétée par Borghini (*Riposo*, page 316), et encore dans une traduction française de quelques Vies de Vasari, imprimée en 1804.

dont il a mêlé les élémens et les personnages avec ceux de la *Dispute du saint Sacrement*, au point de réunir dans sa description les évangélistes et les anges avec Platon, Aristote et Diogène.

La seconde erreur où Vasari induit son lecteur consiste dans une fausse indication de l'ordre de priorité, selon lequel ces peintures furent exécutées. Or, cet ordre, que notre histoire s'est jusqu'à présent efforcée de suivre, acquiert encore plus d'importance, et offre un intérêt toujours croissant, au moment où Raphaël arrivé à Rome, et entré dans une nouvelle carrière, va continuer de développer son génie, avec cette même progression que nous avons observée jusqu'ici, et qui se manifeste si clairement dans la salle *della Segnatura*.

Raphaël étoit âgé de vingt-cinq ans, lorsqu'il vint à Rome. Déjà fort loin, sans doute, de ce style de dessin timide, comme aussi de la pauvreté de composition, attributs qui distinguent les écoles du quinzième siècle, il l'étoit peut-être encore autant de la manière grande et hardie, et de la richesse de conception qu'on remarquera dans les ouvrages qui distinguent la maturité de son talent. Naturellement le style de son premier ouvrage à Rome ne dut guère différer du style de son dernier à Florence, qui fut la Vierge dite *la Jardinière*. Il faut donc peu de lumières pour décider

lequel des quatre sujets qui vont nous occuper eut à Rome les prémices de son pinceau, et Mengs avoit déjà sur ce point réfuté Vasari (1).

La Dispute du saint Sacrement tient évidemment beaucoup plus que l'École d'Athènes, à ce qu'il faut appeler la jeunesse, soit de l'art, soit de l'artiste. Il faut entendre que tout art en général, et tout talent en particulier, passant par les degrés de différentes périodes, ont aussi leur âge d'adolescence : c'est, comme chez l'homme, ce point milieu entre l'enfance et la virilité, où le corps participant de l'une et l'autre, a plus encore gardé des traits de la première, qu'il n'a pu en acquérir de la seconde. Telle est, dans les arts d'imitation, l'espèce de charme qu'on trouve à ce qu'on appelle la naïveté des écoles du second âge; et tel est aussi le caractère du style de Raphaël dans la Dispute du saint Sacrement. C'est encore pour lui un œuvre de jeunesse.

L'espace de la composition est grand; mais tout ce qui remplit cet espace appartient peut-être encore à l'habitude de traiter de petits sujets. Les figures y sont même d'une petite dimension relative. Les caractères de tête ou les physionomies y sont d'une grande vérité, mais généralement de cette sorte de vérité qui, selon les pratiques du

(1) Opere di Mengs, tome I, page 129, édition de Parme.

quinzième siècle, étoit celle du portrait. Quelques traces encore de ce qu'on a appelé le goût gothique s'y font reconnoître dans l'application de la dorure à un assez grand nombre de détails. La disposition totalement symétrique de la partie supérieure de la composition est une tradition améliorée sans doute, mais toujours très-sensible, des anciennes conventions établies pour les représentations théologiques du christianisme. On trouve dans la peinture du Jugement dernier d'Orcagna (1) le type fidèlement imité par Raphaël de cette rangée de saints qu'il a placés en cercle, pour figurer le ciel et l'assemblée des bienheureux inspirant les pères du concile. A l'hospice de santa Maria Nuova à Florence, Fra Bartolomeo avoit peint une semblable réunion de saints disposés de même en l'air, et la partie inférieure présente une réunion de figures en pied, d'où Raphaël paroîtroit avoir pu tirer plus d'une réminiscence.

Toutefois il faut reconnoître que, dans sa première peinture à Rome, il s'éloigne, avec plus ou moins de succès, du système d'imitation alors banale des costumes modernes. Les seuls auxquels il se soit conformé, étoient indispensables dans la représentation des principaux personnages de l'ordre sacerdotal. Quant aux autres figures, elles

(1) *Voyez* Pitt. a fresco del Campo Santo, intagl. da C. Lasinio, pl. 4.

sont habillées et ajustées d'imagination, cependant avec moins d'ampleur et de variété, qu'il ne le fit dans la suite.

On sait que la composition ayant pour sujet ce qu'on appelle la *Dispute du saint Sacrement* n'est autre chose que l'image idéale du concile, où furent terminées les controverses sur le sacrement de l'Eucharistie. Raphaël, usant du privilége d'anachronisme accordé aux peintres comme aux poètes, y a rassemblé divers personnages qui ne vécurent point au même temps, mais qu'un même zèle pour la défense de la foi et ses doctrines ont réunis dans les honneurs que l'Église leur rend. Cette réunion fictive est une licence à laquelle l'esprit se prête volontiers. Cependant, comme l'œuvre du peintre parle au sens matériel par des signes corporels, l'artiste doit mettre une certaine restriction à l'emploi de cette convention poétique : c'est-à-dire, qu'il doit éviter, dans cette sorte de coexistence idéale, ce qui pourroit par trop la démentir, comme le feroit, par exemple, une coopération trop positivement sensible à une scène historique assez connue, pour que le spectateur doive être choqué de l'anachronisme dont on a parlé. Or, on ne sauroit faire ce reproche aux divers personnages dont on cite les noms, encore moins à quelques figures, auxquelles Raphaël, comme il le pratiqua plus d'une fois, en d'autres

compositions, se plut à donner sa propre ressemblance et celle de Bramante.

Mais, quant au point de convenance dont on a parlé, on doit dire qu'il a été parfaitement observé dans la Dispute du saint Sacrement. Car dans ce sujet il n'y a véritablement ni action, ni par conséquent coopération. L'objet qui sert de point de réunion à tous les acteurs de cette scène religieuse n'a rien de matériel; dès lors rien ne peut y offenser la moindre vraisemblance historique.

Cette observation s'appliquera encore mieux aux deux compositions suivantes, qu'on pourroit appeler *symbolico-historiques*.

Le tableau de la Dispute du saint Sacrement est resté, dans le cours de la vie pittoresque de Raphaël, comme le vrai point intermédiaire, qui, la divisant en deux parties égales, sert à mesurer et le chemin qu'il avoit fait, et celui qui lui restoit à parcourir. Ainsi dans la composition de cet ouvrage se montrent encore l'espèce de candeur de l'adolescence; dans le dessin, cette sorte de grâce qui tient à un reste de timidité; dans la couleur et la manière de peindre, une empreinte encore sensible de ce qu'on pourroit appeler grâce virginale. — En deux mots : *Il n'y a déjà plus d'enfant, l'homme tout entier n'y est pas encore.*

Raphaël s'étoit donné dans la décoration de cette salle du Vatican, ou peut-être lui avoit-on suggeré un programme de sujets relatifs aux sciences et aux arts. Or, on voit assez que de telles compositions, riches en personnages, mais privées de passion et d'action, étoient tout-à-fait en harmonie avec le goût de dessin pur, avec le genre de peindre précieux dont il avoit l'habitude. Nous verrons dans la suite le choix de ses sujets de composition se régler en quelque sorte dans le mouvement qu'ils exigent, sur la hardiesse croissante de son style, à moins qu'on ne pense, ce qui seroit également vraisemblable, que les moyens du peintre dûrent augmenter d'énergie, pour se conformer à la nature des sujets qui lui auroient été dictés dans un tout autre système.

Ecole d'Athènes.

Gravée par Volpato.

Au reste la peinture de l'Ecole d'Athènes (ou Gymnase, si l'on veut), nous montre Raphaël déjà grandi d'une manière sensible, et grandi sous tous les rapports. Le sujet, plus imaginatif, plus rapproché du style de l'antiquité, le fit tout-à-fait sortir des erremens timides du genre de figures *à portrait* (1). Il lui fallut s'élever au niveau des formes, des caractères, des idées, des ajustemens, dont les écoles modernes n'avoient rien pu lui

(1) On entend par là, comme on l'a dit plus haut, le style des figures du quinzième siècle.

apprendre : ce qui prouve, comme on l'a déjà dit plus haut (page 22) que l'étude non pas seulement du dessin, mais du goût et du génie de l'antiquité, étoit entrée pour beaucoup dans sa première éducation à Florence.

L'idée de cette grande composition échappant nécessairement à toute description, nous voulons nous borner ici à présenter une simple observation sur l'époque où Raphaël exécuta cet ensemble si remarquable de personnages antiques, et reproduisit les plus célèbres philosophes de la Grèce, sans le secours des portraits originaux, qui à cette époque n'avoient pas encore augmenté les trésors de l'archéologie. On ne sauroit trop, en effet, admirer l'espèce de divination du génie qui sut faire revivre avec tant de justesse et dans des attitudes aussi nobles qu'expressives, Aristote et Platon, Socrate et Diogène, Chrysippe, Épicure et tant d'autres, dont l'antiquité ne désavoueroit pas les caractères. Pour sentir tout le mérite de cette espèce de divination, il faut se reporter à l'époque où Raphaël donna l'être à sa composition. Voilà la véritable mesure qui doit encore le faire apprécier.

Avant l'École d'Athènes, la connoissance de l'antiquité n'étoit pas plus entrée dans les conceptions de la peinture, que le goût ou la science de l'antique (chose assez différente), n'avoit in-

flué sur le dessin des peintres, en exceptant sous ce dernier point Michel Ange. Les plus belles scènes de l'antiquité, soit religieuse, soit profane, n'étoient généralement reproduites que sous le travestissement routinier des costumes de chaque pays. On cherche et l'on a de la peine à citer, dans les deux siècles précédens, quelques sujets qui aient appartenu à ce qu'on appelle l'histoire profane. Si toutefois il s'en présentoit à l'imitation de l'art, nul artiste ne soupçonnoit que les Grecs ou les anciens Romains eussent eu des costumes particuliers, et qu'un guerrier, par exemple, un philosophe, un consul, aient été vêtus autrement qu'un chevalier, un moine, ou un podestat.

Raphaël n'eut donc aucune espèce de modèle, pour le genre, le style et l'invention de sa peinture de l'École d'Athènes. Nul, parmi ses prédécesseurs, n'avoit pu lui en inspirer la moindre idée; et (chose remarquable) nul, depuis lui, ne s'est encore élevé à son niveau, dans ce qu'on peut appeler l'idéal d'un pareil sujet.

Après les innombrables découvertes dont Raphaël ne put même pas avoir le pressentiment, et qui ont fait reparoître l'antiquité iconographique presqu'entière; après cette multitude d'originaux recouvrés depuis trois siècles, et qui ont opposé aux inventions de l'École d'Athènes tant

de parallèles et d'aussi périlleux, le style de cette composition a continué de garder sa place dans l'opinion des artistes. Oui, les figures de beaucoup de personnages antiques qu'on y voit représentés ont continué d'être réputées classiques, même à côté de celles que le ciseau des Grecs nous a transmises : tant Raphaël eut le don de deviner l'antique.

Il s'est conservé de lui plusieurs traits des esquisses qu'il avoit faites de son *École d'Athènes* (1). Ces esquisses ont cela de curieux, qu'elles font voir les degrés par lesquels passa son génie, pour monter, d'un ordre d'idées très-inférieures à la hauteur et à la noblesse de celles où son choix s'arrêta. Mais les inventions qu'il dédaigna étoient déjà très-supérieures à celles qui avoient cours alors. Or, rien ne prouve mieux quelle distance dut s'établir entre cet ouvrage, lorsqu'il parut, et tout ce qui l'avoit précédé.

Cette distance fut effectivement telle, et sembla telle alors, que déjà Jules II avoit ordonné d'effacer et de détruire les ouvrages exécutés dans ces salles, par les peintres que nous avons nommés plus haut. Raphaël fut chargé de les remplacer tous, et la totalité de l'entreprise lui fut confiée.

(1) Les gravures de ces esquisses se trouvent dans la collection de Landon, pl. 354 et 355.

Peinture du Parnasse.

Gravée par Volpato.

Chacune des grandes compositions du Vatican par Raphaël, et on peut le dire de bien d'autres de ses ouvrages, pourroit être la matière d'une histoire ou d'une notice historique particulière, tant y sont nombreux les points de vue susceptibles de pouvoir occuper la critique de l'art et du goût. Et combien encore n'y trouveroit pas d'intérêts particuliers l'observateur curieux des détails relatifs aux temps, aux lieux et aux personnes !

Cependant la seule mention, figure par figure, groupe par groupe, plan par plan, nom par nom, de chaque personnage, occuperoit un grand nombre de pages, et grossiroit notre travail sans beaucoup de fruit pour le lecteur. Rien, en effet, ne donne moins l'idée d'un ensemble destiné à parler aux yeux, que la décomposition de toutes ses parties par une relation qui ne s'adresse qu'à l'intelligence. D'ailleurs qu'y a-t-il de plus connu que les compositions des salles de Raphaël au Vatican ? Qu'apprendroit, à ceux qui les connoissent, une description ainsi morcellée ? et que diroit-elle à ceux qui n'en ont pas l'idée ? C'est pourquoi, dans une histoire générale de Raphaël et de ses ouvrages, nous avons cru devoir arrêter l'attention du lecteur, moins sur des détails descriptifs, trop souvent muets pour l'imagination, que sur les qualités qui distinguent chaque ouvrage, et qui, dans ce que chacun a de particulier, peuvent faire

connoître la marche progressive du génie de l'artiste.

On a vu que, dans la composition comme dans l'exécution de l'École d'Athènes, Raphaël avoit retrouvé, si l'on peut dire, le fil si long-temps perdu de la manière et du goût de l'antiquité, et avoit enfin rattaché aux modèles éternels du vrai et du beau la chaîne des inventions modernes. On reconnoît encore mieux peut-être cette action imitative dans l'art avec lequel il sut, dans son Parnasse, s'approprier non-seulement le style de l'antiquité, mais jusqu'à l'ajustement de quelque statue qu'on pourroit citer (1). Oui le Parnasse de Raphaël est, considéré dans son ensemble, une sorte d'alliance entre le génie des temps anciens et celui des temps nouveaux. On y voit sur le même Hélicon, et sous les mêmes bosquets de lauriers, errer en compagnie, avec les Muses, et autour d'un nouvel Apollon, les anciens chantres de la Grèce et de Rome, avec les poètes de l'Italie moderne.

Il y eut une grande habileté de la part de Raphaël à réunir ainsi, et avec autant de convenance, des personnages de physionomies et d'époques si diverses. On s'étonne avec d'autant plus de plaisir de les trouver ici ensemble, que l'œil

(1) On croit y reconnoître l'ajustement de la statue appelée *Cléopâtre*.

en les distinguant n'en est averti par aucune disparate trop sensible. A quelque légère exception près (1), qui fut due à une certaine allusion de circonstance, ce tableau par son style auroit pu être l'ouvrage d'un pinceau antique. Plusieurs de ses Muses auroient trouvé place sur le Parnasse des Grecs, et le chantre aveugle de l'Iliade n'y auroit été représenté ni avec plus de vérité ni avec plus de noblesse.

Pour ne pas alonger cet article de détails inutiles, en reproduisant ici la nomenclature des poètes modernes, dont chacun connoît les portraits, et des poètes anciens que l'on croiroit avoir été connus de Raphaël, nous nous contenterons de faire remarquer l'intelligence avec laquelle il a su tirer parti, dans cette composition, de l'espace du mur percé par une fenêtre, et qui sembleroit avoir dû couper en deux parties sa composition. Or, ce qui auroit pu être un inconvénient est en quelque sorte devenu une convenance dans le sujet, dont le terrain, s'élevant par degrés, semble faire naître l'idée que cette ouverture peut être regardée comme un percé taillé dans la montagne. La suite des peintures de ces salles nous donnera lieu d'y remarquer de nouveau la même adresse à profiter de la même irrégularité locale.

(1) Telle que l'instrument dont joue Apollon.

Peinture de la Jurisprudence.
—
Gravée par Morghen.

Le mur de la salle *della Segnatura,* qui fait face à la peinture du Parnasse ou de la Poésie, est également percé par une fenêtre, occupant la partie inférieure du champ dont le cintre sert de cadre à toutes les autres compositions; ce quatrième cadre représentant, comme son sujet et sa devise nous l'apprennent, la figure de la Justice, il ne semble y avoir aucun lieu de douter, comme quelques-uns l'ont fait, que le sujet de la peinture dont nous allons parler ne doive s'exprimer par le nom de la *Jurisprudence,* en tant qu'elle est la personnification de la science de rendre la justice. Raphaël divisa donc en trois compartimens, donnés par les variétés de l'emplacement, les figures propres à bien expliquer, aux yeux et à l'esprit, son sujet. Dans un des deux espaces qui accompagnent l'ouverture de la fenêtre, il peignit Justinien publiant le Digeste; l'autre fait voir Grégoire IX, donnant les Décrétales.

La partie supérieure à la fenêtre offre trois grandes figures de femmes allégoriques, avec quatre petits génies. Celle du milieu, assise plus haut que les deux autres, nous paroît devoir être la Jurisprudence personnifiée (1) ou la science du droit. Sa tête est à deux visages : l'un de femme, l'autre

(1) Bottari, et avant lui Vasari et d'autres critiques lui ont donné le nom de *Prudence.*

de vieillard barbu; celui-ci indique qu'elle connoît le passé. Un petit génie lui présente le miroir, symbole de la science, et le flambeau tenu derrière elle par un autre génie signifie la clairvoyance. D'un coté de la Jurisprudence siége la Force, reconnoissable à son caractère de tête, à sa coiffure, à son armure, à la branche de chêne qu'elle tient d'une main, au lion sur lequel son autre main s'appuie. De l'autre côté est la Modération, désignée par le mors qu'elle tient, et qui est son symbole.

Raphaël dans ces belles figures fit preuve d'un agrandissement très-sensible de manière et de style. On pourroit croire que ce progrès auroit été dû à l'augmentation de dimension dans les personnages. Sans doute la comparaison qu'on en fait sur le lieu même aux trois autres compositions dont on vient de parler, peut-être aussi la manière un peu froide dont est coloré le Parnasse, peuvent coopérer à l'effet que nous remarquons. Cependant tout le monde sera d'accord que dans le tableau de la Jurisprudence la fresque est traitée avec plus de largeur, que le style du dessin y a plus d'ampleur, que le caractère général y participe davantage de cette grandeur et de cet idéal, dont l'antique seul avoit pu donner les leçons à Raphaël.

A l'un des plafonds de fenêtre en renfoncement,

celui qui est au-dessous du Parnasse, on lit, ainsi qu'on l'a pratiqué dans les autres salles, la date de l'année où la décoration de celle-ci fut terminée. Cette date, qui porte 1511, nous apprend que l'espace de deux à trois années vit achever les quatre grandes compositions dont on vient de rendre compte.

Sur la question de savoir si Raphaël a dû à Michel Ange l'agrandissement de son style.

Nous placerons ici quelques considérations préliminaires qui aideront à mieux décider, par la suite, la question tant de fois controversée, à laquelle ont donné lieu les assertions répétées par Vasari, sur ce que Raphaël a dû ou n'a pas dû à Michel Ange.

Aucun des ouvrages faits par Raphaël, avant qu'il vînt à Rome, ne nous a très-certainement dénoté le moindre point de contact avec le goût savant et hardi de dessin, qui fait la gloire du maître de l'école florentine. Raphaël et Michel Ange, depuis 1508, dûrent se trouver ensemble à Rome, et les faits le prouveront. Là, sans doute, quelques-uns des plus beaux morceaux antiques, alors découverts (le torse entre autres, tant dessiné par Michel Ange) auroient pu les réunir dans un goût de voir et de faire commun; mais le bel antique (on l'a dit bien des fois) est comme la nature où chacun trouve ce que son génie lui prescrit d'y chercher. Michel Ange, et tout le démontre, n'étudia dans l'antique

et n'y puisa que le caractère de force des statues viriles, l'expression de la vigueur musculaire, et ce qu'on appelle la science du dessin. Raphaël, visant à l'expression du beau, habile à en recueillir de toute part les élémens, acheva de les combiner et d'en perfectionner les applications à Rome, par un surcroît d'étude des arts de l'antiquité. Ce fut donc par la *beauté* que l'antique captiva particulièrement son goût. L'habitude de le considérer avant tout de ce côté acheva de lui donner, au-dessus de tous les peintres, cette pureté qui n'est point de la sécheresse, cette grâce ennemie de l'affectation, cette noblesse de style sans pompe, et cette inépuisable richesse d'invention : toutes qualités qu'on demanderoit en vain aux œuvres de Michel Ange.

L'opinion de la postérité a rendu ces deux artistes tellement rivaux en renommée après leur mort, qu'on a quelque peine à supposer qu'il n'y ait pas eu entre eux, de leur vivant, quelque rivalité d'amour-propre; la suite de cette histoire nous en dévoilera la réalité, mais du côté que peut-être on soupçonne le moins. Comme Michel Ange dévança de quelques années Raphaël, il a été fort naturel de croire que le dernier-venu auroit pu convoiter le crédit de son prédécesseur, et chercher à lui dérober, en l'imitant, les moyens de le surpasser.

Quelques intrigues de Bramante et d'autres artistes, effectivement jaloux du crédit de Michel

Ange, ont encore donné de la consistance à ces soupçons. Bramante, architecte et ordonnateur en chef des travaux du Vatican, voyoit avec peine les dépenses que Jules II avoit résolu d'appliquer à l'immense ouvrage de son mausolée par Michel Ange; il craignoit que cette colossale entreprise de sculpture ne nuisît à celle des décorations du Vatican, pour lesquelles il avoit appelé Raphaël. De concert avec Julien de San Gallo (1), il s'employoit fort adroitement à détourner le pape de la continuation de son tombeau. Il réussit enfin à lui persuader de faire peindre les voûtes de la chapelle construite par le pape Sixte son oncle, et de charger Michel Ange de cette décoration. On a prétendu (chose qu'on ne peut ni prouver ni démentir) qu'un peu de malignité auroit inspiré ce projet, dont le but caché auroit dû être de faire échouer Michel Ange, peu versé dans le maniement de la fresque, et de faire ressortir d'autant la capacité de Raphaël. Ce qui est plus avoué, c'est que Michel Ange qui n'avoit pas d'égal en sculpture, redoutant de se compromettre dans l'art de peindre, s'excusa long-temps d'accepter ce travail, et tâcha de le faire donner à Raphaël (2); mais Jules II persista dans ses vues, et Michel Ange n'eut plus qu'à obéir.

(1) Vasari, Vita di Michel Angelo.
(2) Vasari, *ibid.*, Lettere pittoriche, tome II, page 332.

Tout ceci ne peut pas avoir eu lieu avant 1509. L'apprentissage que Michel Ange eut à faire de la fresque, l'essai des collaborateurs qu'il fit venir de Florence, et qu'il y renvoya bientôt, consumèrent du temps. Si l'on accorde, ce qui est bien le moins, pour la première moitié de la décoration des voûtes de la chapelle Sixtine, l'espace de vingt mois (1) qu'on sait avoir été employés à terminer la seconde, on voit que la découverte que paroît avoir brusquement ordonnée Jules II, de la première moitié, ne peut pas avoir eu lieu avant 1511 (2), époque où Raphaël avoit terminé sa première salle au Vatican.

Maintenant, qu'on admette, si l'on veut, l'incident très-peu prouvé d'une nouvelle fuite de Michel Ange, contrarié par la précipitation du pape à faire mettre à bas les échafauds; qu'on accorde encore que, Michel Ange parti, Bramante, comme architecte, se seroit trouvé mis en possession des clefs de la chapelle, et y auroit introduit Raphaël: ce fait n'aura plus la moindre importance, puis-

(1) Vasari, *ibid.*

(2) Tout cela se déduit de deux points fixes : la date de Noël 1512, où la seconde moitié des peintures de la voûte de la chapelle Sixtine fut terminée après vingt mois. Jules II, mort le 13 février 1513, y chanta la messe à la fête de Noël précédente. Le second point est que Michel Ange, remis en grâce avec le Pape, d'après le bref de rappel du 8 juillet 1506, ne retourna à Rome qu'en 1508, après avoir fait et fondu à Bologne la statue en bronze de Jules II. On voit que la découverte de la première moitié de la chapelle ne peut avoir eu lieu ni plus tôt que 1511 ni plus tard que 1512.

que bientôt après la chapelle fut rendue publique; que Rome entière, au dire de Vasari, y accourut, et qu'ainsi Raphaël eut tout le loisir de la voir.

Ceci bien avéré, il reste pour constant que Raphaël et Michel Ange travaillèrent, pendant le même espace de temps, l'un dans la salle *della Segnatura* au Vatican, l'autre dans la chapelle Sixtine, où il ne se laissa visiter par personne. Ainsi les quatre peintures de la salle du Vatican, dont nous avons rendu compte, auront été exécutées sans aucune influence des ouvrages de la chapelle Sixtine, dont on a voulu prétendre que la vue auroit produit un agrandissement sensible dans la manière de Raphaël.

D'ailleurs, qui n'a pas aperçu que ces quatre peintures, considérées non-seulement dans l'ordre de leur exécution successive, mais jusque dans les parties d'une seule composition, comme la rangée supérieure des figures de la Dispute du saint Sacrement, comparée à celles de la scène inférieure, offrent une progression de talent et de capacité sensible? C'est ce que Bellori a fort judicieusement fait observer sur ce premier tableau de Raphaël à Rome (1). *Essendo meraviglia*, dit-il, *come della gloria di sopra, qui sotto,*

(1) Bellori, Descrizioni delle Pitture.

si fosse Rafaello tanto ingrandito ed avanzato in si breve spazio.

Si cet effet d'un agrandissement de manière, d'un développement graduel de formes et d'exécution, s'est fait remarquer chez Raphaël avant qu'il vînt à Rome; s'il s'est manifesté de même dans les quatre premiers ouvrages du Vatican, le tort de Vasari, résultat d'une première prévention, auroit donc été de rapporter, comme dû précisément aux œuvres de Michel Ange, ce qui étoit le fait d'une propriété de Raphaël, ou du moins de l'attribuer au fait de la découverte de la chapelle Sixtine. Mais ceux qui ont combattu Vasari ont eu aussi le tort ou de donner à ses paroles une extension qu'elles ne comportent pas, ou de lui supposer l'intention d'élever Michel Ange en rabaissant Raphaël. L'influence de la vue des ouvrages d'un maître, sur la manière de voir et de faire d'un autre, n'est pas une de ces choses que l'on puisse ou fixer ou démontrer, et surtout faire avouer à qui ne pourroit ou ne voudroit pas la reconnoître. Cela ne se prouve qu'au sentiment et par le sentiment.

Ainsi nous serons d'accord avec Vasari, s'il est simplement question d'accorder que l'aspect des peintures de la chapelle Sixtine dut produire une forte impression sur Raphaël. Qui est-ce encore aujourd'hui qui, en passant de la vue du Parnasse

et de la Dispute du saint Sacrement à celle des Sibylles gigantesques et des Prophètes de Michel Anges, ne seroit pas frappé de la conception *ex-naturelle*, si l'on peut dire, et du type sans modèle de ces personnages tracés par un génie tellement original, que, n'ayant rencontré nulle part les objets de son imitation, il n'a jamais pu trouver d'imitateurs.

Certainement la controverse qui a eu lieu sur ce que Raphaël a dû ou n'a pas dû à Michel Ange, et cette dispute à laquelle les paroles de Vasari (1) ont donné lieu, reposent sur un malentendu entre les sectateurs des deux écoles romaine et florentine. C'en est un de prétendre, d'après un fait équivoque, et à tout prendre insignifiant, établir une supériorité magistrale de Michel Ange sur Raphaël, et comme une redevance du dernier envers le premier. Il y auroit au contraire, si l'on vouloit rebattre la question, de quoi faire ressortir, par les obligations mêmes que Raphaël auroit eues à Michel Ange, la supériorité du peintre d'Urbin, par cela même que, son rival n'ayant jamais ajouté une seule qualité à celle de dessinateur savant, qu'il posséda avec tant de supériorité, lui au contraire eut le mérite de réunir le

(1) *Per le cose vedute di Michel Angelo migliore ed ingrandi fuor di modo la maniera, e diedele piu maesta.*

plus grand nombre de celles qui constituent l'ensemble de la peinture.

Et, en effet, reconnoissons, si l'on veut, que tandis que Michel Ange, beaucoup trop exclusif, n'a jamais profité, dans les ouvrages de Raphaël, d'aucun des mérites qui lui manquoient, Raphaël aura eu la propriété de faire son profit des exemples de Michel Ange. La nature est bien le véritable exemplaire auquel l'artiste doit rapporter et confronter son ouvrage. Toutefois l'œuvre d'autrui lui peut souvent offrir aussi un parallèle utile. Les manières de voir des autres sont pour lui comme d'autres yeux par lesquels il découvre plus aisément ses propres défauts. Ce seroit donc une louange de plus pour Raphaël, s'il étoit vrai qu'au lieu d'emprunter aux œuvres ou aux peintures de Michel Ange, il eût simplement dérobé à l'artiste le secret d'une plus grande manière de voir et de faire; et il ne semble pas que Vasari ait dit autre chose. Or une manière, ainsi entendue, d'emprunter à un autre, non son style, non ses idées, non ses formes et ses compositions, mais ce qu'on doit appeler sa vertu, et la direction de son talent, ressemble tout-à-fait à l'emprunt qu'on fait au feu, dont on prend la chaleur, sans rien dérober au foyer qui la produit.

Peinture du prophète Isaïe.
—
Gravée par Chapron à la tête de sa collection des loges.

A en croire les récits et les traditions sur la date

des ouvrages de Raphaël qui furent entrepris à cette époque, il y auroit lieu tout à la fois de justifier Vasari, s'il n'a dit ou n'a entendu dire rien de plus que ce que nous venons d'exposer, et aussi de le combattre, dans le cas où son intention auroit été de donner une plus grande valeur à l'espèce d'emprunt que nous croyons avoir réduit à son véritable terme.

On cite, en effet, comme preuve d'une amélioration et d'un agrandissement sensible dans la manière de Raphaël, les peintures qu'il fit successivement du prophète Isaïe dans l'église de Saint-Augustin, et des Sibylles avec les Prophètes à l'église de *Santa Maria della Pace.*

Vasari donne à entendre (1) que la figure du prophète Isaïe, qu'on voit peinte à fresque sur un des piliers de l'église, auroit succédé à une autre que Raphaël auroit effacée après avoir vu la chapelle Sixtine. Quoi qu'il en soit de cette particularité, il y a réellement dans cette figure, et dans elle seule, entre un si grand nombre d'autres, quelque chose qui n'est pas sans rapport de goût et de manière avec les Prophètes de Michel Ange. C'est aussi le sentiment de Louis Crespi, fils du célèbre peintre dit *l'Espagnolet* (2). « J'avoue, dit-il, que, quand je vis le prophète Isaïe, je restai

(1) Vasari, *ibid.*

(2) Lettere pittoriche, tome II, page 340.

surpris, et je l'aurois jugé de Michel Ange, à la grandeur du style, à la hardiesse et à la liberté des contours. »

Nous oserons dire de plus que cette figure en tient encore par une sorte d'insignifiance d'attitude, par le manque d'expression dans la physionomie, et par un vide d'intérêt qu'on ne remarque guère chez Raphaël, lorsqu'il est lui-même, tel que nous le verrons tout-à-l'heure dans des sujets du même genre à l'église della Pace. Qui sait en effet si son intention n'auroit pas été de faire voir, par une sorte de contrefaçon, ou ce qu'on appelle *singerie de style*, chose facile à tous les artistes, qu'il auroit pu, comme on le diroit, *faire du Michel Ange?* Quelque peu de valeur qu'on puisse trouver à cette opinion, nous la préférerions à celle de Comolli (1), qui suppose comme possible que ce qu'il y a de *michelangesque* dans cette figure seroit dû à Daniel de Volterre, chargé de la restaurer, après l'accident qui l'avoit dégradée (2).

Malgré ce qu'elle a pu subir de changement, elle conserve encore assez de beautés et de mérites propres de Raphaël, pour permettre d'affirmer

(1) Comolli, Vita ined., page 35, note 44.

(2) Au temps de Paul IV, le sacristain de l'église, voulant nétoyer cette peinture, eut la maladresse de la laver, et la gâta. (*Voyez* les autorités rapportées sur ce fait par Comolli, *ibid.*)

qu'il y règne une largeur de style remarquable; qu'il y a même de cette grandeur véritable, ou qu'on pourroit appeler légitime, en tant qu'elle ne vise pas à le paroître. Raphaël y montra, selon Mengs, le grandiose des Prophètes de la chapelle Sixtine, avec cette différence, que « chez lui l'ar- » tifice est caché, lorsque chez Michel Ange il se » fait voir par trop à découvert. » Si donc Raphaël s'étoit proposé dans cet ouvrage quelque ressemblance de manière avec son rival, ce seroit encore avec ses propres moyens qu'il l'auroit fait. Disons enfin que ce n'est pas sur cet ouvrage qu'il convient d'établir le parallèle entre ces deux rivaux.

Peintures des Prophètes et des Sibylles à l'église *della Pace*.

—

Gravées par Volpato.

Si quelque chose nous porte à croire que l'imitation du style et de la manière de Michel Ange, imitation dont il faut convenir dans la peinture du prophète Isaïe, fut de la part de Raphaël une véritable exception, c'est l'ouvrage bien autrement important des Prophètes et des Sibylles dans une chapelle de l'église della Pace. Vasari en fait mention immédiatement après. Quoiqu'il règne, sur la date précise de ces peintures, quelques versions diverses (1), on ne peut s'empêcher de con-

(1) Augustin Chigi, qui commanda ces peintures à Raphaël, a fort bien pu ne placer que long-temps après l'inscription qu'on lit à l'entrée de la sacristie, laquelle rapporte à 1519 la dédicace faite à la sainte Vierge de la chapelle où sont les Sibylles et les Prophètes. (*Voyez* Comolli, Vita ined., page 35, note 45.)

venir qu'elles furent exécutées après 1511 ; toutefois, la date de 1519, qu'on lit dans le voisinage de la chapelle, ne doit avoir rien de commun avec celle de leur exécution.

Il nous semble que le choix même des sujets, soit qu'il ait été dû uniquement à Raphaël, soit qu'il lui ait été inspiré par son protecteur et ami, Augustin Chigi, à qui la chapelle appartenoit, est une preuve nouvelle et de l'espèce de concurrence dont on vient de parler, et du temps où, selon Vasari, elle eut lieu. A voir Raphaël s'exercer dans cet ouvrage, précisément sur le même genre de figures et de personnages qui forment la principale décoration de la chapelle Sixtine, n'est-on pas induit à supposer qu'il eut en vue de se mesurer tout-à-fait avec Michel Ange, sur le même terrain, et d'établir d'une façon plus évidente en quoi son talent différoit d'avec celui de son rival?

Nous accorderons donc, sans difficulté aucune, que les Prophètes et les Sibylles de l'église *della Pace*, un des ouvrages les plus achevés de Raphaël, déposent d'un accroissement assez notable pour devoir indiquer le plus haut degré de ce qu'on appelle sa seconde manière; mais ce que nous croyons y voir encore, c'est qu'ils paroîtroient avoir été faits dans la vue d'annoncer plutôt l'opposition de son goût avec celui de Michel Ange, que l'intention de s'en rapprocher.

Peu de figures portent à un plus haut degré le caractère d'inspiration divine, de ce sentiment noble, profond, mystérieux, empreint dans les écrits des prophètes. Ceux qui se sont attachés à une analyse plus sentimentale des nuances qui varient l'expression de ces personnages, ont cru trouver, dans les traits que le pinceau a tracés de chacun d'eux, les diversités même de leur génie et de leur langage; car le propre des ouvrages de Raphaël est de donner encore plus à penser qu'à voir; et ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on lui a appliqué ce que Pline a dit de Timanthe : *In omnibus ejus operibus intelligitur plus semper quàm pingitur* (1).

Raphaël n'a point habillé de figures avec plus d'ampleur et de dignité que celles de ses Prophètes. Si on prend la peine de leur comparer, sous ce rapport, les ajustemens souvent vulgaires et toujours bizarres, les attitudes *chargées*, les caractères de tête presque toujours *inexpressifs* des Prophètes de Michel Ange, on n'y trouvera rien qui puisse prêter à l'idée d'aucun emprunt de la part de Raphaël. Le parallèle qu'on voudroit faire des figures de femme de l'un avec celles de l'autre, écarteroit encore plus tout soupçon à cet égard.

(1) Pline, liv. XXXV, chap. xxxvi, édit. d'Hardouin. On peut terminer la citation : *Et cùm ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.*

Michel Ange n'a jamais porté plus loin que dans ses Sibylles de la chapelle Sixtine une sorte d'*étrangeté* de costumes, de formes et d'une manière d'être qui n'est ni féminine ni virile, et dont le type n'a aucun analogue. Raphaël n'a guère présenté, dans aucun de ses ouvrages, de conceptions plus nobles, plus gracieuses, plus religieuses à la fois, que celles de ses Sibylles. La grâce, la beauté, la variété des ajustemens, y sont au niveau de l'élévation du caractère et des hautes pensées dont elles deviennent pour les yeux l'expression sensible.

Lors donc que l'on prétend établir, sur le genre de ces sujets, un rapport entre l'œuvre de l'un et celui de l'autre peintre, ce rapport (excepté le titre ou la dénomination des sujets) sera non un rapport de ressemblance quelconque, mais bien de dissemblance absolue. Loin que Raphaël ait imité ou emprunté quoi que ce soit aux Sibylles et aux Prophètes de Michel Ange, on diroit que, guidé par une toute autre inspiration, il se seroit proposé de montrer, dans toutes les parties de son œuvre, précisément ce qui manque (1) aux représentations de son prédécesseur, c'est-à-dire, la noblesse des formes, la dignité du caractère, la beauté des physionomies, la propriété du sujet (2).

(1) Lanzi, Storia pittorica, page 62.

(2) Bocchi, dans son ouvrage intitulé : *Le Bellezze della citta di Firenze, etc., ampliate ed accrescinte da Giovani Cinelli;* Firenze, 1677,

Parallèle de Michel Ange et de Raphaël.

Le parallèle dont la peinture des Prophètes et des Sibylles de *Santa Maria della Pace* a fait naître l'occasion nous force de répéter ce que nous redirons peut-être encore : c'est que, dans le fait, les deux génies qu'on a si souvent l'occasion de comparer, en associant les noms qu'ils ont immortalisés, n'eurent véritablement rien de commun entre eux. Le germe de ces deux talens fut divers, et ne pouvoit pas produire les mêmes fruits.

Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à l'époque où ils naquirent, et de se rendre compte de l'état de foiblesse où le manque d'usages propices à l'imitation du corps humain avoit dû produire et maintenir le dessin. Ce fut par l'étude opiniâtre de l'anatomie, et la savante pratique de l'économie musculaire, que Michel Ange s'ouvrit, et ouvrit à ses successeurs, parmi les moyens divers de l'imitation, la route qui conduit à la science fondamentale des formes du corps humain. Raphaël ayant formé d'abord le style de son dessin, par la combinaison des meilleurs ouvrages de son temps, acheva de l'améliorer par l'étude constante des modèles de l'antiquité. On l'a déjà dit plus

page 227, raconte que Raphaël ayant reçu d'Augustin Chigi 500 écus à-compte, celui-ci, avant de solder le reste, consulta Michel Ange sur ce qu'il pensoit que Raphaël pouvoit prétendre, et que Michel Ange répondit qu'à son avis chaque tête de tous les personnages valoit 100 écus.

haut; et Vasari nous apprend qu'il s'y livroit sans cesse : *ch' egli studiasse continuamente* (1).

Ces deux genres d'étude furent-ils, chez chacun d'eux, la cause ou l'effet de la disposition de leur esprit et de la tendance de leur goût? Quelle que soit la réponse, il est toujours certain que l'une ou l'autre étude aura exercé une influence nécessaire et sur les ouvrages de chacun des deux artistes, et, par suite, sur les impressions que le spectateur en doit recevoir. Michel Ange s'étoit habitué de bonne heure à ne voir dans l'étude extérieure de l'homme que l'homme physique, ou un composé d'os, de muscles, de tendons et de ressorts mécaniques. L'extrême habileté qu'il acquit à faire briller dans son dessin les ressorts de cette charpente, le dut porter à préférer les sujets où il pouvoit faire montre de ce savoir, en peinture surtout. Mais le savoir anatomique, lorsqu'il domine chez l'artiste tous les autres savoirs, a l'inconvénient de le porter à remplacer, par l'énergique expression de la forme corporelle, l'expression morale de l'homme intérieur, c'est-à-dire, de l'ame, du sentiment, des affections et des passions diverses. Ainsi Michel Ange semble s'être plus occupé dans ses compositions peintes de faire mouvoir ses figures (en quoi il n'a point d'égal), que

(1) Vasari, *ibid.*, page 181.

de les faire penser. Généralement, nulle sensibilité dans ses têtes, nulle grâce dans ses compositions, nulle prétention soit à exprimer la beauté, soit à rendre les variétés des âges, des sexes, des conditions, des costumes, etc. Il ne connut dans les formes d'autres qualités que celles de l'énergie et de la force; dans l'expression des caractères de têtes, d'autre mode que celui d'une humeur sévère et sombre.

Le talent de Raphaël se forma, comme on l'a déjà vu, de beaucoup plus d'élémens, et le goût de l'antique fut en définitive celui qui les épura et les coordonna. Déjà préparé, et porté, dès ses premiers pas, à embrasser l'universalité des qualités qui composent le peintre, il tendit constamment, et s'éleva progressivement, depuis son premier jusqu'à son dernier ouvrage, à cette sorte de point de vue moral qui place les impressions du sentiment avant celles de la science. Celle-ci ne fut pas proprement son but, ni surtout son but unique. Elle fut pour lui ce qu'elle doit être, c'est-à-dire, le moyen de donner la meilleure forme à ses pensées, et d'exprimer le caractère de chaque sujet, selon chacune de ses convenances. Aussi, lorsque, dans les diversités de ses figures et de ses compositions, son rival ne semble avoir qu'un seul ton, qu'un seul patron de caractère, si l'on peut dire, lui, il en change à son gré, ou, si on l'aime mieux,

il varie ses modes et ses inflexions au gré du sujet qu'il doit traiter. Enfin, ce qu'on ne peut s'empêcher de faire remarquer à son avantage, c'est qu'il s'est exercé sur tous les genres, depuis le plus naïf jusqu'au plus sublime. Compositions bibliques, religieuses, historiques, mythologiques, allégoriques, il a tout embrassé; il a fait revivre chez les modernes toutes les inventions du monde poétique des Grecs.

Si Michel Ange est le plus grand des dessinateurs, Raphaël est le premier des peintres. Or, l'idée de peintre comprend bien plus de qualités diverses que celle de dessinateur. Si Michel Ange a eu l'avantage, par son style de dessin savant et original, de n'admettre, en ce genre, de comparaison avec personne, Raphaël a eu le mérite d'affronter dans tous les genres tous les points de parallèle, et surtout ceux de l'antiquité.

Peinture de la Galatée à la Farnésine.

—

Gravée par Richomme.

Admirons encore avec quelle heureuse facilité il sut, multipliant ses diverses inventions, passer d'un ordre d'idées et de sujets à un autre!

Dans le même temps, en effet, qu'il exécute ses Prophètes et ses Sibylles pour la chapelle d'Augustin Chigi à l'église della Pace (1), il trace, dans

(1) Selon Vasari, et d'après l'ordre dans lequel il fait mention des ouvrages de Raphaël, ordre que nous tâchons de suivre aussi, parce qu'il indique celui dans lequel ils furent exécutés, la Galatée auroit été exécutée après le Prophète Isaïe, et dans le même temps que les peintures *della Pace*. (*Voyez* VASARI, *ibid.*, page 182.)

le palais de ce célèbre amateur, la composition de sa Galatée, invention pleine de charmes, et que l'on croiroit inspirée par le génie de la peinture antique. Cela dit, mieux que nous n'aurions pu l'expliquer, quelle fut la diversité des deux talens qu'on vient de comparer, et quelle fut la propriété de celui de Raphaël, et sa tendance vers cette manière noble, pure, gracieuse, qui constitua chez les anciens le style de leur beau idéal. Au reste, ce qu'il écrivoit à Balthasar Castiglione, au sujet de cette peinture, nous dispense de toute observation conjecturale à cet égard.

« Quant à la Galatée, dit-il, je me tiendrois » pour un grand maître, s'il y avoit seulement la » moitié de tous les mérites dont vous me parlez » dans votre lettre. Mais je dois attribuer vos » éloges à l'amitié que vous me portez. Je sais » que, pour peindre une belle, il me faudroit en » voir plusieurs, et avec la condition que vous » seriez avec moi pour m'aider à faire choix du » meilleur. Mais y ayant si peu et de bons juges, » et de beaux modèles, j'opère d'après une cer- » taine idée qui se présente à mon esprit. Si cette » idée a quelque perfection, je l'ignore; c'est à » quoi cependant je m'efforce d'atteindre. »

On voit, par ce peu de mots, que Raphaël se donnoit réellement pour but la recherche de ce beau, que l'on ne peut réaliser qu'avec l'aide de

nombreux parallèles, par le choix de ce que la nature présente à l'art; mais aussi par l'effort que fait l'imagination de l'artiste, pour se créer un type de perfection propre à diriger son goût dans l'exécution de son ouvrage.

Nous rapportons à cette époque, et nous aurions même dû en faire mention plus tôt, le tableau de la Vision d'Ezéchiel (1), malgré l'opinion de Vasari, qui s'est trompé sur la date, et a pris le change aussi, sur le véritable sujet de la composition, croyant y voir un Christ en manière de Jupiter dans le ciel, et environné des quatre évangélistes (2).

Petit tableau de la Vision d'Ezéchiel.
—
Gravé par Poilly, et ensuite par Longhi.

Sans prétendre entrer ici dans l'explication de la vision prophétique racontée par Ezéchiel, il nous suffit de dire que Raphaël tira son sujet du chapitre Ier de ce prophète, où se trouve décrite la réunion miraculeuse des quatre figures ailées, symboles des évangélistes, sous les formes reçues

(1) Ce tableau, original ou copie, que nous avons vu jadis, il y a une cinquantaine d'années, à Paris, faisoit partie de la collection du duc d'Orléans, et avec elle est passé à Londres.

(2) Vasari, *ibid.*, page 194, place la date de l'exécution de ce tableau après celle de la sainte Cécile, dont l'époque certaine est de 1513. — Malvazia (Felsina pittrice, tome I, page 44) cite une pièce authentique, trouvée dans les comptes de dépense du comte François Ercolani, de Bologne, pour qui le tableau fut fait, et qui le paya la valeur de huit ducats d'or. La date de ce paiement est de 1510. Cela ne prouve pas toutefois que l'envoi du tableau soit de la même année. La somme auroit pu être payée à l'avance.

d'un ange, d'un lion, d'un taureau et d'un aigle. Le prophète est vu dans le tableau transporté loin de la terre, et au-dessus des nuages, par deux anges. C'est là que se fait à ses yeux la révélation de ce qu'il racontera. Il n'est pas étonnant que l'idée d'un Jupiter se soit présentée à l'esprit ou plutôt à la mémoire de Vasari, dans le récit qu'elle lui retraça de cette admirable conception. La pose, l'attitude grandiose du prophète, la fierté de sa tête, l'expression contemplative de sa physionomie, tout annonce la merveille des pensées et du spectacle qui s'offre à lui, et semble tenir fixés ses regards et son esprit. Tout participe à l'influence mystérieuse de la scène invisible, dont les animaux symboliques eux-mêmes, semblent, par la grandeur de leur expression, partager l'effet sublime.

Ce petit tableau, dont il paroît que les copies qui en ont été faites, et qui sont dispersées, empêchent aujourd'hui de prononcer sur celui qui est l'original, fut acheté, dans le dix-septième siècle, par Nicolas Poussin, et envoyé en France. Ce fut pour lui donner un pendant qu'il fit, dans la même dimension, son Ravissement de saint Paul; et il demandoit (dit-on) qu'il servît de couverture au tableau d'Ezéchiel.

Raphaël étoit déjà arrivé à ce point, où, fixé à Rome, entouré de plusieurs élèves, et disposant des talens de plus d'un collaborateur, il pouvoit

entreprendre, et conduire à la fois, des ouvrages fort divers. L'habitude qu'il paroît avoir eue, selon qu'on l'a remarqué plus haut, de faire aussi des cartons, c'est-à-dire des dessins arrêtés sur papier, même pour les tableaux à l'huile, lui donnoit la facilité d'une division de travail entre ceux qu'il employoit. De là il a dû résulter que pouvant, dans le fait, ne pas produire ses ouvrages l'un après l'autre, une même date peut également appartenir à plusieurs. Ainsi on doit accorder quelque arbitraire à l'ordre nécessairement successif, dans lequel l'écrivain est forcé d'en présenter les mentions, en plaçant l'un avant ou après l'autre, des ouvrages qui purent être faits tous ensemble, c'est-à-dire dans un même laps de temps.

Tableau de la Vierge de Foligno. — Gravé par Desnoyers.

Il paroît constant que c'est à l'époque qui s'étend de 1511 à 1513, que se rapporte le grand et admirable tableau à l'huile de la Vierge, qu'on appelle de *Foligno,* fait par Raphaël pour Sigismond Conti, secrétaire-camérier du pape Jules II. Il y a dans cet ouvrage bien connu, et que sa belle gravure, qui l'est encore plus, doit rappeler au lecteur, de quoi prouver à lui seul, par les variétés de style et de caractère qu'on y admire, ce qu'on a avancé plus haut : savoir, que Raphaël eut la propriété de pouvoir toucher toutes les

cordes, et parcourir tous les tons de l'échelle imitative.

Veut-on voir jusqu'où peut aller la vérité de ressemblance ou de portrait, toutefois sans sécheresse et sans minutie, et portée à ce point qui paroît vouloir défier la nature? Que l'on considère l'attitude, le visage, les mains de Sigismond Conti. Le style d'Holbens, dans sa prétention, qui sembleroit être celle de calquer l'original, sera plus froid, plus sec, et ne sera point plus vrai. Nous ne saurions mieux louer le saint Jean-Baptiste, qu'en laissant parler Vasari (1). « On le » reconnoît, dit-il, à ces formes amaigries, ré» sultat de la pénitence et du jeûne; son visage, » miroir de son ame, annonce cette franchise et » cette brusquerie familière à ceux qui fuient ou » méprisent le monde, et qui, s'ils y paroissent, » s'y montrent ennemis de toute dissimulation. » Voilà ce que Pline appeloit *pingere mores*, expression dont la traduction littérale ne rend pas assez l'esprit, et qui doit signifier *peindre le moral de chaque sujet*.

Tel fut éminemment le mérite de Raphaël. C'est dans le même caractère de vérité naturelle, et appropriée aux costumes et à la manière d'être de chacun, que le saint François et le saint Jérôme

(1) Vasari, *ibid.*, page 184.

semblent avoir été exécutés et rendus par Raphaël. Son intention fut peut-être de faire d'autant plus ressortir, par leur contraste, le charme idéal et la beauté céleste de la Vierge avec l'enfant Jésus, qui, descendue du ciel et portée sur des nuages, fixe les regards des différens personnages, objet tout à la fois de leurs hommages et de leurs prières. On ne sauroit mieux faire ressortir, par les moyens de l'art, cette ligne de différence idéale, qui sépare pour les yeux l'image des personnages mortels d'avec l'idée d'êtres surnaturels.

Au milieu du tableau, et sous le groupe de la Vierge, est un enfant en pieds, élevant la tête et le regard vers elle. On en admire la beauté et les contours gracieux. Il tient un cartel sur lequel Raphaël écrivit, ou eut l'intention d'écrire quelques lignes; mais il n'y en a plus de traces. Du reste, on compte ce tableau parmi ceux de ce maître, qui sont à la fois les plus vigoureux de couleur et d'exécution, comme aussi les mieux conservés (1).

(1) Ce tableau est connu aussi sous le nom de *la Vierge au Donataire*, parce que saint François, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme y sont peints présentant à la Vierge un bienfaiteur. Il fut placé d'abord à Rome dans l'église de l'*Ara Celi*. En 1565, Anne Conti, nièce de Sigismond, le fit transporter dans l'église de Sainte-Anne à Foligno. Les événemens de la révolution française le firent venir à Paris. Il retourna à Rome, où on le voit aujourd'hui dans le Musée des tableaux du Vatican.

Peintures de la seconde salle au Vatican par Raphaël.
—
Gravées par Volpato et Morghen.

L'exécution des peintures de Raphaël, dans les salles du Vatican eut lieu à diverses reprises. Les témoignages écrits que chacune d'elles présente, et ceux encore des sujets où se voient les portraits de Jules II et de Léon X, nous prouvent que les trois salles où Raphaël travailla personnellement ne furent terminées que dans le cours de neuf années.

Le travail de la peinture à fresque, se compose nécessairement de deux opérations distinctes, et qui peuvent se succéder sans se suivre immédiatement. Le peintre en ce genre fait en quelque sorte deux fois son tableau : la première, dans un dessin sur carton, terminé ombré et quelquefois colorié, de la grandeur que doit avoir le tableau qui en devient la répétition. Ainsi se trouve divisée en deux temps l'exécution de la peinture; or, cela permet à l'artiste d'interrompre et de reprendre à son gré la première opération, lorsque la seconde demande à être terminée sans discontinuation.

Les ouvrages dont nous venons de rendre compte, purent donc être exécutés par Raphaël, pendant qu'il préparoit les cartons de la seconde salle du Vatican, c'est-à-dire, dans l'espace de temps qui comprend les années 1510, 1511, et celle de 1512, dont nous trouvons la date écrite au plafond, en renfoncement, de la fenêtre que surmonte et en-

vironne le miracle de Bolsène, où Jules II est représenté. Ce pontife figurant dans deux des peintures de cette salle, et les deux autres se rapportant à l'histoire du pape Léon X, nous pouvons croire d'abord que les deux premières furent exécutées avant le 13 février 1513, jour de la mort de Jules II; mais nous sommes encore plus certains que les deux autres n'ont pas pu être commencées avant l'exaltation de Léon X, qui eut lieu le 11 mars 1513.

Ainsi le tableau du miracle de Bolsène et d'Héliodore, durent précéder ceux d'Attila et de la délivrance de saint Pierre.

Raphaël avoit débuté dans les salles du Vatican, par un choix de conceptions prises d'un ordre de choses où d'idées conventionnelles, symboliques, ou allégoriques, qui peuvent convenir à tous les temps, et trouver indistinctement place partout, et dans toutes les sortes de palais. Ce genre de compositions sages et tranquilles, devoit paroître alors tout-à-fait en harmonie avec la nature et les moyens de son talent. On ignore s'il avoit été seul le maître de choisir ces sujets, où s'ils lui furent soit dictés soit inspirés par quelqu'un des illustres littérateurs de cette époque, plus versés qu'il ne pouvoit l'être alors, surtout dans les connoissances archéologiques ou allégoriques, que de semblables compositions devoient exiger.

Les sujets qui vont suivre, depuis ceux de la salle dont il va être question, jusqu'aux compositions de la salle de Constantin, qui ne fut terminée qu'après la mort de Raphaël, nous présentent un système tout nouveau de peintures historiques, c'est-à-dire, puisées dans des actions, et prises à des époques diverses de l'histoire religieuse ou profane, mais ramenées, par un génie particulier d'allusion, tantôt aux événemens de l'Église de Rome, et à la puissance des papes, tantôt à des faits récens adroitement transformés sous l'image d'événemens très-antérieurs; ce qui a permis au peintre d'introduire dans leur représentation les personnages d'anciens pontifes, sous la ressemblance des papes qui commandèrent ces travaux.

Peinture de la Messe de Bolsène.
—
Gravée par Morghen.

Ainsi, dans le sujet qu'on appelle la *Messe de Bolsène*, Raphaël a trouvé moyen, en reproduisant l'image d'un miracle qu'on rapporte à l'an 1264, sous Urbain IV, de faire allusion aux nouvelles hérésies qui commençoient d'agiter l'Église sur le mystère de la présence réelle. Par suite de cette transposition, il imagina de placer le portrait de Jules II sur la personne du pape assistant à cette messe, où le prêtre incrédule découvre, avec une surprise mêlée de confusion, le corporal ensanglanté par l'hostie.

Cette composition offre plusieurs coups de maî-

tre. Le premier consiste dans l'ingénieuse adresse, avec laquelle Raphaël sut adapter la scène de son sujet à un local découpé en trois espaces par la fenêtre. Il sut encore ici, de ce qui étoit un obstacle, faire sortir non-seulement un agrément, mais, on peut le dire, une telle convenance, que l'on croiroit, non que la peinture s'est accommodée à la sujétion de l'espace, mais que l'espace se sera conformé à la disposition voulue par le peintre, pour l'aider à produire l'heureux effet pittoresque et décoratif qu'on y admire ?

Si on passe ensuite à l'effet moral de la composition, Raphaël nous paroît n'avoir jamais plus heureusement (dans ce qu'on peut appeler la pantomime d'un sujet) réuni au motif principal de la scène les groupes variés de ses personnages. On ne pouvoit pas ramener plus habilement à l'unité d'un effet commun, des spectateurs divisés par les sections du local, et aussi par les diversités de leur caractère. Rien de plus admirable que les oppositions ménagées entre les affections d'étonnement, de curiosité inquiète des spectateurs, ou des femmes émues par l'effet du miracle opéré, et la rude impassibilité des palefreniers pontificaux agenouillés au bas des degrés, et la sainte gravité du pontife, ainsi que des cardinaux à la suite, chez qui la foi ne sauroit donner aucun accès à l'étonnement.

La peinture de la Messe de Bolsène est encore un des ouvrages où l'on trouve que Raphaël s'est le plus approché de ce point, qui pourroit être celui que comporteroit l'alliance de la couleur avec le dessin. On y reconnoît plus d'un rapprochement assez sensible avec le coloris de l'école de Venise. Tout le monde est d'accord que plusieurs des têtes-portraits de cette composition soutiendroient le parallèle avec celles du Titien (1).

Tableau d'Héliodore.

Gravé par Volpato.

La peinture d'Héliodore doit avoir succédé immédiatement à celle de la Messe de Bolsène.

Raphaël s'y est élevé au plus haut point de ce qu'on appelle l'art de la composition, c'est-à-dire de cet art qui devient l'instrument des plus grandes combinaisons du génie. Nous pouvons affirmer aussi que, s'il a l'avantage d'en avoir le premier ouvert les routes, il est encore à la tête de tous ceux qui l'y ont suivi. On l'a déjà fait observer, la peinture avant lui n'aspiroit qu'à rendre ou à reproduire le portrait des personnes et l'image des actions, telles que les lui présentoit l'état contemporain de la société d'alors. Une composition, à

(1) Nous lisons qu'André Sacchi, de retour d'un voyage à Venise et en Lombardie, revoyant au Vatican les tableaux d'Attila et de la Messe de Bolsène, s'écria : J'ai revu Titien, Corrège, et de plus Raphaël..... *Sono le pia belle opere di questo Pittore*. (*Voyez* Compendio della Vita di Raffaello precedente la Scuola Romana.)

peu d'exceptions près, n'étoit guère qu'une sorte de miroir où se répétoient sans art, et quelquefois sur un seul plan, les pratiques usuelles du temps et les images des cérémonies religieuses ou civiles.

Une composition telle que celle d'Héliodore fut donc une chose jusqu'alors sans exemple : disons encore qu'elle est restée jusqu'ici sans égale. Que pourroit-on opposer au génie de Raphaël dans d'aussi imposans sujets, dans des conceptions à la fois aussi animées, aussi fécondes d'idées que riches d'action, de mouvement et d'expression? Ce n'est pas qu'il ne se soit par la suite rencontré quelques beaux génies, en cette partie de la peinture, où le don de l'invention a la plus grande part. Mais ce que les compositions de Raphaël ont de supérieur à celles de tous les autres, c'est que rien n'y sent ce qu'on appelle (en critique d'art) *la composition*, c'est-à-dire l'apprêt, la recherche ou la prétention. D'autres sans doute ont disposé les figures de leurs sujets avec beaucoup d'art, mais on voudroit l'y moins apercevoir. Chez Raphaël la recherche ne se montre nulle part. (*L'arte che tutto fa nulla se vede.*) Les figures de chaque scène sont à l'action sans paroître des acteurs; il y a toujours, dans l'invisible lien qui les rassemble, une raison qui persuade qu'elles ne pouvoient pas être autrement; chacune a une telle nécessité d'être où elle est, qu'elle est posée sans paroître avoir été composée.

Aussi ce qu'il y a de plus remarquable dans de semblables conceptions est précisément ce qu'on ne sauroit décrire.

Contentons-nous donc de faire observer d'abord, dans le tableau d'Héliodore, cet ingénieux motif d'allusion dont on a parlé, à la faveur duquel le peintre sut faire entendre en l'identifiant, si l'on peut dire, avec un trait de l'histoire de la Bible, le résultat des opérations politiques du règne de Jules II.

Si Raphaël veut représenter ce pontife et prince guerrier, punissant les ravisseurs des biens de l'Église, et les forçant à restitution, il nous montre le grand prêtre des juifs, Onias, implorant dans le sanctuaire la vengeance divine contre le spoliateur Héliodore, envoyé par Antiochus. Voilà ce qu'on voit dans le fond du tableau, et là aussi est la grande pensée du peintre. Sans ce point de vue principal du grand-prêtre qui prie, le reste de la scène, ou ne seroit point expliqué, ou manqueroit de ce merveilleux qui lui donne le plus grand intérêt. Le cavalier, les deux jeunes hommes qui fondent sur l'ennemi terrassé, ne paroîtroient plus les envoyés d'un pouvoir céleste.

N'oublions pas de remarquer ensuite avec quel art, qui semble n'en être pas un, tout l'espace antérieur du milieu de la composition est resté vide : eh bien ! ce vide qui la divise réellement est pré-

cisément le lien de l'unité morale et graphique. En même temps qu'il sert à mieux diriger sur le grand-prêtre l'attention avec la vue du spectateur, on comprend de suite que c'est une des conditions du sujet, puisque c'est l'espace que viennent de parcourir les ministres de la vengeance. Voilà encore ce qui motive le refoulement des spectateurs dans la partie du tableau opposé à celle qu'occupe Héliodore; la frayeur les a nécessairement précipités de ce côté. De là cet intéressant contraste de toutes les expressions de crainte, de curiosité, d'étonnement d'une part, opposées, de l'autre, au spectacle de douleur, de violence et de rage d'Héliodore avec ses satellites.

On sait assez que le groupe du pape Jules II, porté sur la *sella gestatoria,* n'est là qu'un simple hors-d'œuvre conventionnel dont le spectateur est censé faire abstraction. Ce fut de la part de Raphaël un hommage rendu à l'auguste protecteur de son talent; mais il faut encore y voir le véritable mot du système de sujets par allusion dont on a parlé. Le vrai Jules II, dans le sens de ce système, est Onias, et Héliodore représente les barons de l'Église terrassés et dépouillés.

Jules II mourut le 13 février 1513, et le 11 mars suivant, on l'a déjà dit, le cardinal Jean de Médicis lui succéda, sous le nom de Léon X. On devine déjà que Raphaël n'eut point à perdre à ce chan-

gement; s'il y en eut même pour lui, ce fut en augmentation de faveur, de confiance et de travaux.

Ceux des salles du Vatican ne dûrent éprouver qu'une légère discontinuation, produite sans doute par le court interrègne qui eut lieu. Probablement aussi le choix du nouveau pontife dut apporter quelque changement dans les projets des deux peintures qui devoient compléter la décoration de la salle dont nous venons d'interrompre la description. Les deux sujets dont il reste à parler auront pu être terminés dans l'année suivante; ainsi paroît l'indiquer l'inscription de la fenêtre placée sous la peinture de la prison de saint Pierre, LEO X PONT. MAX. ANN. CHR. MDXIV. PONTIFICATUS SUI II.

La délivrance de saint Pierre. — Gravée par Volpato.

La peinture de la Délivrance de saint Pierre aura, selon toutes les apparences, précédé celle d'Attila. Cette antériorité nous semble avoir dû résulter de la nature même des circonstances auxquelles il est certain que, par suite du système métaphorique ou d'allusions, dont on a parlé, le sujet qu'on va décrire se rapporte.

Raphaël ne pouvoit rien imaginer de plus flatteur et de plus honorable à la fois pour le nouveau successeur de saint Pierre, que de rappeler ce trait de conformité qu'il avoit eu avec le prince des apô-

tres. Léon X défendant, comme cardinal légat, les intérêts du saint-siège, sous Jules II, avoit été fait prisonnier après la bataille de Ravenne en 1512; et sa délivrance, qu'Egidius de Viterbes (1) considère comme miraculeuse, eut lieu, précisément jour pour jour, l'année d'avant son élévation au siége pontifical (2). Voilà ce qui inspira le choix du sujet de saint Pierre miraculeusement sorti de prison.

Cette peinture, placée en face de la Messe de Bolsène, et occupant de même le dessus d'une fenêtre, reçut sans doute aussi de son emplacement la même disposition pyramidale, au moyen de degrés figurés, d'un côté et de l'autre, pour recevoir les différentes scènes que sépare l'embrasure de la fenêtre. Nous avons admiré, dans le sujet de la Messe de Bolsène, comment les différens groupes de personnages, malgré la division de leurs localités, concourent à produire l'unité de sujet, par la manière dont chacun, selon son emplacement, y prend part. La peinture de la Délivrance de saint Pierre présente au contraire le sujet comme divisé en trois temps, et on pourroit dire en trois tableaux.

Il est certain qu'il offre, non pas les parties

(1) Roscoe, Vie de Léon X, tome II, page 133.

(2) Bellori, Descriz. delle Pitture, pages 82 et suiv. — Lanzi, tome II, page 63.

distinctes d'une action simultanée, mais bien une action multiple et divisée en plusieurs temps ou actes successifs. La scène du milieu fait voir, au travers d'un grillage en barreaux de fer, saint Pierre endormi et visité dans sa prison par l'ange qui vient briser ses chaînes. Le second moment est celui de la sortie de prison. L'apôtre est précédé par l'ange lumineux, qui lui sert et de guide et de flambeau au milieu des gardiens plongés dans le sommeil. Du côté opposé sont d'autres groupes de soldats : l'un d'eux, à la lueur d'un flambeau, éveille ses compagnons, et donne l'alerte.

Des critiques ont reproché à Raphaël cette transgression des limites de la peinture, transgression qui fut si ordinaire dans les tableaux polygraphes des premiers âges de l'art chez tous les peuples. On ne prétendra point ici la justifier. Nous dirons seulement que cette irrégularité ne fut certainement point de la part de Raphaël un effet de l'ignorance; car personne n'a jamais été plus fidèle que lui au principe de l'unité d'action et de lieu. Si l'on n'admet pas que ç'auroit pu être un souvenir du même sujet par Masaccio, disons qu'il auroit pu trouver, non-seulement une excuse, mais presque une assez bonne raison de prendre ce parti, dans la division réelle en trois champs, que l'ouverture de la fenêtre présentoit aux trois momens de son sujet.

Du reste, il convient de regarder cet ouvrage comme ayant été une nouveauté dans l'art de cette époque, et encore comme une preuve de l'ambition qu'eut Raphaël d'embrasser l'universalité de toutes les parties du domaine de la peinture.

Nul certainement avant lui n'avoit encore songé à considérer l'art de peindre sous le rapport des effets ou des oppositions d'ombres et de lumières. Raphaël, traitant ici une scène nocturne, trouva dans les différens momens de son sujet, et dans les divisions d'espaces qui le décomposoient, de quoi produire l'illusion de trois sortes ou de trois effets de lumières : celle de l'ange lumineux, celle de la lune et celle d'un flambeau. On sait que la magie de semblables effets dans les tableaux est ce qui résiste le moins aux attaques du temps. Le temps, sans doute, a affoibli considérablement la valeur des teintes et des couleurs de cet ouvrage; mais il doit encore à la position qu'il occupe à contre jour, quelque chose qui en favorise l'illusion. Pour peu que l'imagination se prête à lui rendre une partie de ce qu'il a perdu (1), on conviendra qu'excepté certains artistes qui se firent des jeux et des effets de l'ombre et de la

(1) Vasari, après avoir décrit avec l'expression de la plus grande admiration cette peinture, ajoute : *E per cosa che contrafaccia la notte, piu simile di quante la pittura ne fece giammari questa è la piu divina e da tutti tenuta la piu rara.*

lumière un genre spécial, peu de peintres d'histoire disputeroient encore ici la primauté à Raphaël. Mais la composition d'Attila va lui donner l'occasion de développer d'autres genres de supériorité.

Tableau d'Attila.

Gravé par Volpato.

L'Italie étoit devenue depuis l'invasion de Charles VIII (1494) une sorte de proie que les Français, les Allemands, les Espagnols se disputoient dans tous les sens. L'ambition de Jules II avoit été, en détruisant chaque parti l'un par l'autre, d'arracher l'Italie aux étrangers. Léon X, étant cardinal, avoit secondé ses vues. Lorsqu'il parvint à la papauté, les événemens le servirent assez heureusement (1) pour qu'il pût jouir, au moins pendant quelque temps, du succès de ses travaux. Son habileté dans l'art des négociations fut alors généralement vantée, et il passa pour avoir pu réussir à consommer la complète évacuation de l'Italie.

Il ne faut pas douter que le sujet d'Attila reculant contre la puissance d'en haut, et cédant aux exhortations de saint Léon, n'ait paru le plus favorable aux applications flatteuses que les circonstances permettoient de faire à la politique de Léon X. Toutes les nations belligérantes ayant

(1) Vie de Léon X, par Roscoe, tome II, chap. x.

cédé à l'influence du nouveau pontife, la paix auroit probablement été durable, si la mort de Louis XII ne fût venue troubler le nouvel état de choses. Cet état dura l'espace de deux années, jusqu'en 1515, où François I[er] entra de nouveau en Italie. C'en fut assez, comme on le voit, pour motiver l'espèce d'à-propos allégorique de la composition d'Attila.

De toutes les conceptions de Raphaël, c'est peut-être celle où se montrent, de la manière la plus brillante, avec les ressources de son génie, celles d'un talent inconnu, et certainement sans exemple avant lui. On veut parler de l'art au moyen duquel il parvint ici à rendre clair et intelligible aux yeux un sujet nombreux dans ses parties, et dont l'action complexe dans ses causes et par ses effets, sembleroit devoir impliquer, pour les yeux, une contradiction manifeste. Cependant, trois circonstances diverses de la même action, ou si l'on veut, trois momens, et par conséquent trois mouvemens, que le discours feroit parcourir successivement à l'esprit, devoient être rendus sensibles aux yeux, dans une sorte d'imitation qui ne sauroit être successive, puisque, restreinte en un espace unique et borné, elle n'a pour juge qu'un seul coup-d'œil.

Admirons comment cette triple circonstance de la marche rapide de l'armée d'Attila, de son ar-

rêt subit, et de sa retraite précipitée, va se trouver ramenée à l'unité d'un même aspect, par la cause de l'apparition du pouvoir céleste, qui produit et explique le désordre dont le spectateur est frappé.

On voit d'un côté cette innombrable armée de barbares déboucher d'une gorge de montagnes dans la plaine de Rome. Elle semble fondre comme un torrent prêt à tout renverser. Mais quel est le redoutable obstacle qui l'arrête subitement? Quel guerrier formidable vient frapper de terreur ce chef barbare, monté sur un vigoureux coursier, et lui fait rebrousser chemin? On ne voit arriver à sa rencontre que le cortége modeste et tout pacifique du pape saint Léon (1), qui n'a d'autre arme que la croix. Oui; mais Attila aperçoit au-dessus du cortége pontifical les deux princes des apôtres, Pierre et Paul, planant dans l'air, et qui lui ont dit : *Tu n'iras pas plus loin.* Il est frappé d'une terreur dont la cause n'est connue que de lui, mais dont l'effet sympathique se répand et se communique aux soldats. C'est un effet irrésistible, comme celui d'une action répulsive, qui, semblable à celle d'un vent contraire, fait rebrousser et agiter en arrière les étendards pour

(1) Figuré sous le portrait de Léon X. On reconnoît encore, dans la suite du Pape, les portraits de plusieurs personnages du temps. Celui de Raphaël s'y trouve à côté de celui de Perugin.

donner le signal de la retraite. Tout s'ébranle pour le retour. Les trompettes et les clairons ont déjà tourné le dos; on diroit des flots poussés et tout ensemble repoussés par des courans contraires. L'armée entière va céder au mouvement rétrograde. Rien de plus remarquable que cette contradiction entre l'impulsion générale de la masse, et la répulsion qu'éprouve chaque partie.

Il n'y a aucune des peintures dont se compose l'ensemble des salles appelées *de Raphaël*, au Vatican, qui n'offre ainsi, dans une continuité de sujets, comme autant de poèmes différens l'un de l'autre. Tel est le génie poétique qui fait le ressort principal de chacun, que l'admiration est contrainte de se porter avant tout sur la partie imaginative ou sentimentale du tableau. Il semble en effet que l'éloge de tous les mérites techniques, soit de dessin ou de couleur, soit de costume et d'ajustemens, seroit trop au-dessous d'ouvrages qui s'adressent aussi puissamment à l'intelligence par la grandeur des pensées, à l'ame par l'énergie de l'expression.

Peintures de la voûte.

Gravées par Aquila.

Après de telles conceptions, il peut également paroître minutieux de mentionner les quatre sujets coloriés et entremêlés aux ornemens en grisaille de la voûte de cette salle, et surmontant chacun une des grandes peintures qu'on vient de décrire.

Ces sujets, qui représentent le *Songe de Jacob*, le *Sacrifice d'Isaac*, le *Buisson ardent*, la *Descente de l'Arche*, n'ont réellement aucun rapport d'idée ou de motif avec les grands dont on a donné la description (1). Ils ne figurent effectivement là que sous le rapport vague de décoration ou de détails décoratifs, et de la manière dont nous allons voir, dans les compositions arabesques des *loggie* du Vatican, figurer un nombre infini de sujets insignifians que le décorateur fait entrer dans les compartimens de son ensemble. Toutefois rien n'est à négliger dans tout ce qui a reçu le contact du goût de Raphaël. Ses plus petites compositions méritent d'être recueillies. Je les comparerois aux pensées détachées des grands écrivains, étincelles toujours précieuses, soit comme indications du foyer dont elles ont jailli, soit comme ayant la propriété de devenir de nouveaux foyers elles-mêmes.

Raphaël n'en étoit qu'à la moitié des travaux de sa seconde salle au Vatican, lorsqu'il perdit Bramante, qui l'avoit produit à la cour pontificale. Mais depuis long-temps il n'avoit plus besoin d'autre appui que de celui du talent et de la renommée.

(1) Ces sujets sont figurés comme des tapisseries attachées à la voûte. Il s'y en trouve aussi d'autres, en clair obscur, faits par les peintres antérieurs à Raphaël, et qu'il voulut laisser subsister.

Léon X n'avoit pas tardé à lui prouver que les princes ont réciproquement besoin de la faveur des hommes de génie. Aussi Raphaël étoit-il accueilli à la cour du pape moins en protégé qu'en familier. Les preuves qu'il avoit données de l'étendue de ses talens et d'une capacité qui pouvoit embrasser tous les genres, l'avoient déjà fait regarder comme l'artiste universel, comme l'homme destiné à devenir le centre et le moteur de toutes les entreprises. Déjà sa réputation avoit rassemblé autour de lui une foule d'élèves ou de collaborateurs. Voilà ce qui nous expliquera comment les douze années qu'il passa à Rome, et qui furent les dernières années de sa vie, purent suffire à l'entreprise et à l'achèvement de ce nombre immense d'ouvrages qui portent son nom, et dans lesquels on ne peut se refuser à reconnoître d'abord l'influence entière et directe de son génie, et ensuite une part plus ou moins personnelle et active dans leur exécution.

Ouvrages de décoration des loges du Vatican.

Gravés par Volpato.

C'est avec de tels secours que nous allons voir Raphaël entrer dans de nouvelles carrières de travaux, et reproduire de nouvelles branches de l'art antique. Chargé, comme successeur de Bramante, qui avoit à peine planté les fondations de la cour du Vatican (appelée *la Cour des Loges*), d'en continuer l'élévation, il la porta à trois étages ou rangs

de galeries l'une sur l'autre. Nous ferons bientôt connoître quelle fut la capacité de Raphaël en architecture. Il suffit, quant à présent, de se rappeler (1) qu'il avoit certainement étudié la délinéation de cet art chez Perugin, comme l'a prouvé le dessin du beau temple circulaire en colonnes, dans le tableau du Spozalizio. Depuis, la peinture du beau fond de l'École d'Athènes a pu faire pressentir qu'il n'en resteroit point à être dessinateur d'architecture.

Ce fut bientôt, en effet, sur son propre modèle fait en bois (2) que s'éleva cette cour du Vatican, dont les galeries, ouvertes en portiques et en colonnes circulant alentour, et qu'on appelle en Italie *loggie*, furent destinées par lui à recevoir un nouveau genre d'embellissement. Nous disons nouveau, seulement pour les temps modernes; car ce goût d'orner, auquel on a donné le nom de *grotesque* ou d'*arabesque*, étoit effectivement renouvelé de l'antique.

Ce n'est pas ici le lieu de rechercher jusqu'à quel point ce genre étoit alors une conquête nouvelle. Le goût d'orner, si on veut par trop en généraliser la notion, appartient à un instinct universel, qu'on ne sauroit apprécier rigoureusement dans ses élémens et dans ses produits, sans trouver

(1) *Voyez* plus haut, page 14.

(2) VASARI, *ibid.*, page 204.

au bout de cette recherche l'idée de caprice. Cependant le caprice lui-même peut être soumis à plus d'un degré de critique, selon qu'il procède d'une routine ignorante, ou des inspirations d'un goût cultivé par cette étude, qui sait régler ou modérer les écarts de l'imagination.

Sans doute on pourra trouver au genre de l'arabesque antique des points de comparaison partout, spécialement dans les ouvrages arabes ou gothiques, qui ne sont que des corruptions de formes ou d'idées appartenant originairement aux travaux du Bas-Empire et de la décadence soit à Constantinople, soit en Italie. Les deux siècles qui précédèrent celui de Raphaël avoient déjà fait revivre, et surtout dans les ouvrages de la sculpture, plus d'une composition d'ornemens, dont les restes et les pratiques décoratives d'anciens édifices avoient perpétué plus d'une tradition. Mais il falloit que la recherche et l'étude des ruines antiques vînt mettre le décorateur sur la véritable route d'une manière d'ornement, dont le goût avoit disparu avec celui des autres parties de l'imitation.

Déjà un certain Morto da Feltro, curieux investigateur de ces restes d'ornemens cachés et enfouis autour de Rome et auprès de Naples (1), dans les

(1) Vasari, tome IV, page 128.

nombreux tombeaux que leurs propres ruines avoient, si l'on peut dire, conservés, s'étoit occupé à faire revivre le goût auquel on donna le nom de *grottesche*, parce que les modèles s'en étoient trouvés dans des souterrains appelés *grottes*. Toutefois, pour reconquérir dans de nouvelles imitations la valeur et l'espèce de charme qu'il comporte, ce genre demandoit de bien plus nombreuses ressources qu'il n'en avoit trouvées chez le peintre de Feltro. Il se compose de tant d'objets d'imitation variés, de tant de parties diverses pour leur travail, que, si son mérite consiste dans l'élégante exécution de chacune, son succès dépend encore plus de l'heureuse combinaison de toutes.

A l'époque où Raphaël fut chargé de l'architecture et de la décoration des loges du Vatican, on venoit de découvrir l'intérieur des Thermes de Titus. Il ne faut pas douter que les peintures d'ornement dont étoient couvertes toutes les salles de ce vaste édifice ne lui aient inspiré l'idée d'en appliquer le goût aux galeries qu'il avoit peut-être disposées à cet effet dans la cour du Vatican, et dont la disposition lui est des plus favorables. Chaque arcade formant, dans la continuité de ces portiques, un petit plafond particulier, offre aux légèretés de l'arabesque des espaces multipliés et de peu d'étendue.

Les salles des Thermes de Titus, long-temps en-

fouies, avoient dû à la cause même qui les avoit fait oublier l'entière conservation de leurs peintures; elles brilloient encore alors de tout l'éclat de leur premier âge, éclat que l'air extérieur et quelques autres accidens leur ont fait perdre depuis. Raphaël saisit donc l'occasion de reproduire avec plus d'agrément qu'on ne l'avoit encore fait, et ces détails élégans de formes antiques, et ces mélanges de couleurs, de stucs, de badinages ingénieux, sans tomber dans la bizarrerie où l'indépendance d'une imitation privée de limites fixées par un modèle positif, peut si facilement faire tomber. Dans le vrai, il s'appropria, non pas en réalité, comme quelques-uns l'ont dit, les ornemens des Thermes de Titus, mais simplement l'esprit et le goût qui en font la principale valeur (1).

Si l'on en croyoit une certaine tradition, il auroit fait copier et ensuite anéantir quelques parties de ces ornemens, pour s'en attribuer l'invention. Cette allégation est suffisamment démentie par le parallèle qu'on peut faire de toutes les peintures, aujourd'hui gravées, des Thermes de Titus (2), et des belles gravures exécutées par Volpato, qui embrassent l'universalité des loges. Peut-être ne

(1) C'est ce qu'a bien démontré Carletti, d'après l'autorité des écrivains contemporains, et ce que confirme la comparaison entre les deux entreprises.

(2) *Voyez* Le Antiche Camere delle Terme di Tito, incise e dipinte, descritte da Giuseppe Carletti. Roma, 1776.

seroit-il pas possible de trouver dans celles-ci un seul emprunt positif, c'est-à-dire matériel. Quand même on accorderoit que quelques portions d'ornemens ou de petites figures de bas reliefs, en stuc, auroient été, ou copiées, ou moulées, ou même détachées et enlevées par Jean d'Udines, le principal collaborateur de Raphaël dans cette vaste entreprise, la chose mériteroit à peine d'être remarquée.

Jean d'Udines excelloit à peindre les fleurs, les fruits, et les ornemens de tout genre. Livré depuis long-temps à cette partie de l'imitation, il étoit employé par Raphaël à exécuter dans ses tableaux certains accessoires, tels, par exemple, que les instrumens de musique du tableau de la sainte Cécile, ouvrage dont on parlera bientôt. Ce fut lui particulièrement, qui, visitant avec son maître les Thermes de Titus, l'encouragea dans le projet de décoration des loges. Il lui manquoit, pour faire réussir complètement cet ensemble, de découvrir le secret du stuc antique : on entend parler de la matière qui servit aux anciens pour faire et multiplier les ornemens sculptés, et les petites figures de bas relief, qu'on voit entremêlées avec les peintures et les rinceaux d'ornemens. Jean d'Udines en retrouva bientôt le procédé : ce qu'il obtint sans doute en décomposant quelques fragmens d'ornement ou de petites figures qu'il auroit détachées

de leurs fonds. Voilà, selon toute aparence, ce qui aura pu donner lieu à la tradition qu'on a rapportée.

Notre genre d'arabesque, bien que son nom soit moderne, est très-certainement le même que celui qui, formé jadis d'un mélange de détails et d'objets fort divers entre eux, charma pendant un temps les yeux des Romains, et subit les censures de Vitruve. Comme architecte, et ne concevant l'emploi de l'ornement que dans les rapports nécessaires et d'une analogie réelle avec le sérieux et les convenances positives de l'architecture, Vitruve eut raison; comme décorateur, et embrassant toutes les parties qui, dans ce genre, échappent aux exigences d'une théorie sévère, Vitruve eut, aux yeux du goût, le tort d'avoir trop raison. C'est ordinairement, et en plus d'un cas, celui des personnes qui, n'ayant qu'un seul point de vue et une seule mesure dans l'esprit, prétendent soumettre au niveau de la même critique les productions les plus graves et les créations les plus légères des beaux-arts.

Il y a sans doute dans ce qu'on appelle l'ornement et dans son emploi, tout arbitraire qu'il puisse paroître, une partie de raisonnement, de vraisemblance, de propriété et d'harmonie relative, dont on doit rendre compte à l'intelligence d'une critique plus ou moins sévère. Mais il est

une autre partie de cet art, fille légère et badine de l'imagination, qui ne reconnoît pour juge que le goût, pour règles que les convenances d'un sentiment inaccessible à toute définition. Cependant, ce qui prouveroit que ces sortes de règles sont aussi établies sur quelque chose de moins arbitraire que le caprice du hasard, c'est que, depuis Raphaël, nombre de décorateurs se sont exercés dans le champ de l'arabesque, sans avoir pu obtenir, comme lui, l'indulgence des hommes de raison, et le suffrage des gens de goût. Disons-le : c'est que beaucoup (ce qui n'est pas difficile dans un semblable sujet) ont pris le change. Ainsi, de ce qu'il peut être donné à certaines folies aimables de nous plaire quelquefois, ils en ont conclu qu'on peut toujours plaire en ne faisant que des folies.

Raphaël eut deux grands mérites dans cette partie, mérites qu'on doit à lui seul; car, bien qu'il n'ait pas été, dans la réalité, seul et immédiat auteur de toutes les compositions arabesques des loges, on est forcé de convenir que tout cet ensemble est dû à l'influence de son esprit et à la direction de son goût.

Son premier mérite fut en effet dans cette direction, dont on n'aperçoit bien clairement l'action que quand elle cesse d'agir : je veux parler de cette influence morale du goût, qui coordonne toutes les parties, fait choix des détails les plus

heureux, corrige l'abus d'une diversité arbitraire, par l'unité d'un système général, et sait appliquer à l'exécution partielle de chaque espèce d'objets l'espèce de talent qui lui convient.

Mais le second mérite de Raphaël, dans plusieurs de ces compositions, fut incontestablement celui d'un genre tout nouveau d'originalité. Plus d'un de ses montans d'arabesques nous prouve qu'il imagina le premier d'y introduire un ordre de conceptions et d'idées, dont nous ne voyons point qu'il ait jamais trouvé de modèle dans les œuvres de l'antiquité.

C'est par l'heureux emploi de l'allégorie qu'il trouva souvent moyen de rendre intéressans pour l'esprit, des partis de décoration qui sembleroient n'être destinés qu'à parler aux yeux. Rien de plus ingénieux que la manière avec laquelle il sut vivifier une espèce de langue morte, composée de signes réellement insignifians, et en eux-mêmes, et dans leurs rapports, quand c'est le hasard qui décide seul du motif qui les rassemble. L'espèce de bizarrerie apparente de ces alliages de formes, Raphaël sut la corriger par l'introduction d'une idée morale, qui en devient ou le palliatif ou le commentaire. On éprouve alors dans le sous-entendu qu'on y découvre un plaisir d'un genre nouveau, celui de rencontrer et de reconnoître la raison sous le masque transparent de la folie.

Si les anciens avoient conçu le genre des grotesques, dans ce système, ils auroient pu le comparer à ces figures burlesques de Silène, qu'on faisoit en bois creux, dont la vue, selon Platon (1), excitoit le rire; mais qui, par un contraste singulier, renfermoient en elles les simulacres des dieux.

Nous voulons parler de ces montans de compositions d'arabesques de Raphaël, où tantôt les vertus, tantôt les saisons, tantôt les âges de la vie, mêlent leurs emblêmes divers aux doctes fantaisies de son pinceau. Ici on voit les symboles des sens ou des élémens; là les instrumens des sciences et des arts; ailleurs toutes sortes d'idées personnifiées, devenir de véritables tableaux symboliques, dont la création ne pouvoit appartenir qu'au génie du peintre d'histoire.

Tel est, par exemple, le beau pilastre ou montant arabesque des Saisons.

Dans le sommet est représenté le Printemps, sous l'emblême de deux amans qui posent sur des fleurs, et se tiennent embrassés au milieu des branches de myrte qui les entourent. L'Été se voit au-dessous, figuré par la déesse de la fécondité, couronnée d'épis, accompagnée de fruits et de petits enfans. Un cep de vigne qui supporte

(1) *Platonis Convivium*, page 333.

cette composition est le symbole de la saison des vendanges. Des enfans sont occupés, les uns à grimper sur ses branches, à en détacher les grappes, les autres à les décharger, d'autres les pressent sous leurs pieds. La liqueur de Bacchus coule de toute part, et tombe d'un vase dans un autre, qui est supporté par la figure de la constellation de l'Hiver. C'est la froide Pléïade qu'entourent les fougueux enfans de Borée soufflant les frimas. On la voit semant, de chaque main, des flocons de neige, dont elle couvre la terre. Le froid, ou l'Hiver personnifié, se reconnoît encore à la figure d'un homme tout enveloppé de draperies, qui, assis entre deux arbres dépouillés de leurs feuilles, termine dans le bas la composition et l'allégorie.

Avec quelle ingénieuse variété d'idées Raphaël s'est plu, sur un autre montant d'arabesque, à représenter les âges de la vie sous l'emblême des Parques.

On voit Clotho, qui, sous la figure d'une jeune fille, travaille, mais avec cette indifférence compagne ordinaire du printemps de la vie. Elle file, et se détourne pour regarder l'Amour qui tient son fuseau. Au-dessous d'elle, Lachésis, avec des traits plus formés, a l'air d'être plus attentive à son ouvrage. C'est l'âge du travail et de la triste prévoyance. Elle suit des yeux son fil, et le voit

tomber dans les ciseaux de la sévère Atropos. Celle-ci est assise sur une sorte de cénotaphe : une tête de mort est à ses pieds; ses traits sont d'une femme vieille, mais robuste. Cette figure seroit peut-être, dans la langue poétique et figurée de l'art du dessin, le meilleur modèle qu'on pût se proposer, pour représenter la mort, sans offrir aux yeux d'image rebutante.

C'en est assez pour faire comprendre quelle fut l'influence du génie de Raphaël sur cette partie de l'ornement, dans laquelle on ne sauroit citer, depuis trois siècles, un ouvrage comparable à celui des loges.

De l'École de Raphaël.

Il est vrai aussi qu'il ne s'est plus rencontré d'artiste en position d'opérer, dans autant de genres et de travaux, par autant de mains habiles. Nul depuis ne fut en état d'associer à l'exécution de ses pensées un aussi grand nombre d'hommes doués d'autant de talent, que le furent, dans les genres les plus variés, ceux que nous ferons connoître à la fin de cet ouvrage, comme ayant composé ce qu'on appelle l'*École de Raphaël*.

Tels furent aussi l'ascendant de sa supériorité, et le charme de son caractère moral, qu'ils lui créèrent, sur tout ce qui l'environnoit, une sorte d'empire, sous lequel on se trouvoit tout à la fois

heureux et fier de vivre. Ceux qui auroient pu prétendre à devenir ses rivaux, tiroient vanité de n'être que ses disciples, et tous étoient ses amis. Ce qu'il y eut encore de particulier dans cette école, c'est que le même lien, celui de l'amitié, en réunissoit tous les membres entre eux (1). Les jalousies, trop communes parmi les artistes, y étoient inconnues. Les rivalités mêmes de talent ne tournoient qu'au profit du chef. Sa gloire étoit comme une propriété commune, dans l'intérêt de laquelle venoient se confondre toutes les prétentions particulières. De là cette puissance extraordinaire de talens dont Raphaël disposoit, comme d'un bien de famille; de là ce concours de ressources en tout genre, qui donnèrent à son génie le moyen de se multiplier sous tant de formes diverses.

On a besoin de reproduire ces faits, et leurs conséquences, dans tout le cours de l'histoire de Raphaël, pour expliquer au lecteur l'étendue des entreprises, et la multiplicité des ouvrages qui portent son nom, et le portent tous à juste titre, puisque, s'il est vrai que sans de pareils secours ils n'auroient point pu se terminer, il est encore plus vrai que, sans l'action première et l'influence de son génie, ils n'auroient pas eu de commencement.

(1) Vasari, *ibid.*, page 227.

Et voilà en particulier ce qu'il faut dire de l'entreprise des loges du Vatican, entreprise qui se compose de deux ouvrages si distincts (1), que nous avons cru devoir en diviser la description, sans toutefois manquer à l'ordre chronologique ou celui des dates. Cette sorte de précision n'auroit point pu se concilier avec la diversité d'un genre de travaux qui dûrent exiger le cours de plusieurs années. Toutefois, il nous a paru naturel de rapporter l'ouvrage seul des arabesques à l'époque où Raphaël fut chargé de la construction des belles galeries qui, comme on l'a dit, auront pu être bâties en vue des ornemens qu'elles devoient recevoir.

Nous allons reprendre la série des autres ouvrages particuliers, dont la date nous paroît avoir dû coïncider avec celle des travaux des loges, et qui purent comprendre les années 1514 et 1516, et peut-être au-delà.

Tableau de la sainte Cécile.

—

Gravé par Strange et par Massart.

Les peintures de l'Héliodore et de l'Attila nous ont fait voir le talent de Raphaël parvenu au plus haut degré de ce qu'on appelle sa seconde manière. En laissant de côté ce qui appartient à l'invention ou au don de la pensée, on y a reconnu plus de hardiesse de dessin, une plus grande vi-

(1) Les peintures Arabesques et celles des sujets de la Bible.

gueur d'ombres, de teintes et d'effet, généralement enfin un aspect plus mâle, et capable, au seul jugement des yeux, d'y établir une différence très-sensible avec ce ton clair, pur, mais un peu froid, et la manière précieuse, mais un peu sèche, des ouvrages de la précédente époque.

Le tableau à l'huile de sainte Cécile est évidemment au premier rang de ceux qui appartiennent à la seconde manière de Raphaël. L'ordre de date dans lequel on le place l'indique déjà, et Malvasia (1) en a fixé l'époque avec assez de précision, en prouvant qu'il n'a point pu être commencé avant la fin de 1513.

Raphaël est certainement reconnu pour le premier de tous les peintres dans la partie de l'art appelée *la composition*. Nul ne peut soutenir le parallèle avec lui pour les scènes d'action, de mouvement et de passion : mais nul autre encore ne sauroit le lui disputer dans ces sortes de sujets, (sans sujet proprement dit) que le discours a de la peine à définir. On veut parler de ceux où des figures diverses, rapprochées plutôt que liées entre elles, n'ont d'autre raison de se trouver ensemble que le caprice de celui qui, pour un motif ou pour un autre (2), demandoit au peintre de lui réunir dans un même cadre un certain nombre de per-

(1) Malvas., Felsina pittrice, tome II, page 44.

(2) *Voyez* plus bas.

sonnages étrangers les uns aux autres. De telles représentations n'offrent guère à la composition d'autre système que celui de ces bas-reliefs antiques, où chaque personnage plus ou moins isolé semble appartenir uniquement au caractère de la statue.

Telle est la célèbre peinture de sainte Cécile, accompagnée des figures de saint Paul, de sainte Marie-Madeleine, de saint Jean l'évangéliste et de saint Augustin; chacun de ces saints avec le costume et les attributs qui leur sont particuliers.

C'est peut-être encore un mérite propre de Raphaël, dans les compositions de ce genre, que chacune de ses figures semble susceptible de devenir, sans aucun changement, le type d'une très-belle statue. On peut affirmer que la sculpture n'en sauroit trouver un plus propre par sa pose, par son caractère et son ajustement à représenter l'apôtre des Gentils, que celui de saint Paul, appuyé sur son épée. La figure de sainte Madeleine et celle de sainte Cécile, supposées en marbre, telles qu'on les voit dans cette peinture, seroient d'excellentes sculptures.

Le tableau de sainte Cécile, sous le rapport spécial de la peinture, se distingue par une grande vigueur de ton, et par cette énergie de teintes et d'effets que Raphaël cherchoit alors dans les oppositions d'ombres, traitées trop souvent sans transparence. Cette pratique, dont on attribue le

maniement plus encore à Jules Romain qu'à lui, étoit due au peu d'expérience qu'on avoit alors de l'effet du mélange de certaines couleurs dans la nouvelle manière de peindre, qui exigeoit une bien autre distribution de clairs et d'ombres que celle des écoles précédentes. De là l'aspect foncé du tableau de sainte Cécile, où l'on a déjà dit que Jean d'Udines peignit les instrumens de musique, et où l'on croit reconnoître le concours de Jules Romain, dans la manière de mettre trop de noir dans les ombres.

Mais Raphaël, seul, sans aucun doute, avoit peint les têtes de tous les personnages avec cette vérité, cette grâce et ce charme d'expression dont il a eu seul le secret. Lui seul encore fut capable de tracer et terminer au sommet de la composition ce charmant chœur des anges, dont les accens divins paroissent devoir ou se mêler ou préluder à ceux de la patronne des musiciens.

Ce tableau fut fait pour orner, à Bologne, la chapelle de S. Giovanni in Monte. Raphaël l'adressa dans cette ville à son vieil ami, François Raibolini, dit *Francia*, le priant d'en surveiller le décaissement, d'y réparer les accidens que le transport auroit pu y causer, et d'y corriger même ce qu'il jugeroit à propos (1). Vasari, qui rend

(1) Vasari, Vita di Francesco Francia, tome II, page 514.

compte de ces détails, rapporte que Francia, dans ses dernières années, souhaitoit ardemment de contempler un ouvrage de Raphaël, avec qui il avoit eu jadis beaucoup de liaisons, mais dont la renommée seule, depuis fort long-temps, lui avoit révélé les merveilles; qu'à l'ouverture de la caisse, le peintre de Bologne fut saisi d'une telle surprise d'admiration, qu'il en tomba malade et mourut.

Cette mort subite, à laquelle, selon Vasari, quelques-uns donnèrent pour cause un mouvement d'envie, peut-on l'attribuer, avec quelque vraisemblance, à l'impression dont on parle? Quelque peu importante que cette question puisse paroître, l'histoire du cœur humain ne doit pas trouver indifférent qu'on essaie d'y répondre. Or il est certain que Francia, jouissant depuis long-temps d'une haute réputation dans son pays, étoit de la vieille école, qui avoit ses partisans, et devoit défendre ses prétentions. L'on peut donc supposer, ce qui n'auroit eu rien d'extraordinaire, que, malgré les anciennes liaisons dont on a parlé, il pouvoit y avoir chez Francia, à l'égard de Raphaël, un sentiment pénible à supporter pour un vieillard long-temps célèbre, je veux dire le dépit de se voir tellement surpassé par un aussi jeune homme, et avec une supériorité que son amour-propre s'étoit peut-être refusé à croire sur récit. Il ne seroit pas dès-lors étonnant qu'une

semblable révélation ait pu produire subitement sur lui cette violente impression, dont le cœur de l'envieux compare la blessure à celle d'un coup de poignard. Malvasia, il est vrai, a combattu cette présomption de Vasari, par le fait que Francia (1) avoit dû voir quelque ouvrage de Raphaël à Bologne; et il cite la Vision d'Ézéchiel, dont on a parlé plus haut, et qui devoit, dit-il, y exister en 1510. Mais il y a fort loin du tableau de la sainte Cécile à cet ouvrage, qui d'abord, malgré le rare mérite que nous y avons admiré plus haut, est, après quelques-uns des très-petits tableaux de la première jeunesse de Raphaël, une de ses moins grandes compositions, et qui, pour la manière de peindre et de colorer, tient encore un peu des habitudes de l'ancienne école.

Vierges et Saintes Familles de Raphaël.

Dans le seizième siècle, il étoit fort d'usage de réunir au gré de certaines dévotions particulières, en un seul et même tableau, plusieurs saints ou patrons, soit ceux auxquels une chapelle étoit dédiée en commun, soit ceux dont on avoit reçu les noms au baptême, ou bien encore ceux dont chacun, selon sa dévotion, pouvoit avoir l'habitude d'invoquer l'intercession. Le tableau de sainte Cécile fut certainement de ce nombre; et de ce

(1) Malvasia, Felsina pittrice, tome I, page 44.

nombre furent encore plusieurs des compositions de Vierges ou *Madones*, que le pinceau de Raphaël a multipliées sous divers types, et avec une incroyable diversité (1).

Les idées religieuses et les sentimens qui en dérivent ont toujours été la source féconde où les arts ont puisé. Ces idées et ces sentimens firent renaître la peinture, et l'alimentèrent pendant trois siècles. Il y eut aussi réciprocité de services, si l'on peut dire, en ce genre. Les arts et les artistes, à leur tour contribuèrent à propager dans leurs images, et à nourrir les sentimens de la dévotion. Mais ce qu'il faut faire observer, c'est que ces images n'arrivent réellement à produire tout

(1) On en trouve plus de vingt citées par Vasari; mais il est fort loin de les avoir énumérées toutes, puisqu'il a omis la mention de la plus importante de toutes, celle de la grande Sainte Famille faite pour François Ier. Il faut bien convenir que, dans le nombre de toutes les Vierges qui passent pour être de la main de Raphaël, il en est plusieurs qui ne lui appartiennent qu'indirectement, comme n'étant que des variantes de la pensée originale de l'auteur, sans parler de celles qui furent des copies ou des redites de ses tableaux les plus connus. A quelque degré qu'une critique, devenue aujourd'hui fort difficile, pût réduire les ouvrages de cette nature comme certainement sortis de l'école de Raphaël, leur description particulière auroit été hors de mesure avec le plan de cette histoire. Il y auroit encore un autre embarras, qui seroit celui du classement chronologique, qu'on s'est étudié à suivre autant qu'il a été possible. C'est pourquoi, dans l'intention d'y rester fidèle, on a placé et l'on placera encore à leurs dates les principaux tableaux de Vierges dont les époques sont connues. Ainsi on a cru devoir réunir dans un article particulier le reste de ces compositions, ou du moins le plus grand nombre, en les présentant sous la triple division que le genre et l'importance de leurs sujets comportent.

leur effet, qu'autant que l'artiste reçoit de la foi entière qu'il porte aux êtres ou aux idées, dont il soumet à nos sens l'apparence, sous une forme déterminée, cette efficacité de croyance, qui est pour lui ce qu'est l'intimité de persuasion dans sa cause, de la part de l'orateur; c'est-à-dire le plus sûr moyen d'action sur ceux auxquels son ouvrage s'adresse. Non, rien ne peut suppléer la vertu de cette correspondance d'affection entre le sujet à peindre, et celui qui le peint.

C'est ce que Raphaël nous a bien prouvé dans les nombreux tableaux où il a représenté la mère du Sauveur. On sait qu'il avoit une dévotion particulière à la sainte Vierge : c'est qu'atteste la fondation qu'il fit, en son honneur, d'une chapelle dans l'église de Sainte-Marie de la Rotonde (autrefois le Panthéon), et dont nous aurons, par la suite, une nouvelle occasion de parler.

Mais rien ne manifesta mieux de sa part les sentimens divers d'une piété tantôt naïve et affectueuse, tantôt pleine de grandeur et d'élévation dans le langage de son art, que cette variété d'aspects sous lesquels son pinceau, toujours noble quand le motif de la composition est simple, toujours aimable et gracieux quand il est sublime, s'est plu à retracer, selon les goûts, ou les destinations, l'image de la Vierge, ici comme la mo-

deste habitante de Bethléem, là comme la reine des anges.

Le seul recueil de toutes les Vierges peintes ou simplement dessinées par Raphaël, et la description des variétés qu'il porta dans ces compositions, formeroient une histoire abrégée de son talent et de son génie. On y verroit, comme dans l'ensemble et la suite de ses autres ouvrages, une progression marquée. On y feroit en même temps un cours complet de toutes les nuances de caractère, qu'il sut ou distinguer ou réunir, selon le genre que pouvoit lui offrir un sujet, où se rassemblent à divers degrés les idées d'innocente naïveté, de pureté virginale, de grâce, de noblesse, de sainteté, de divinité, qualités dont on peut dire qu'il a épuisé toutes les expressions.

Quelques-uns ont prétendu (1) que Raphaël a été surpassé par le Guide dans les têtes de Vierge, pour ce qu'on doit appeler la *beauté*. Cette opinion nous semble indiquer ou faire entendre que quelques têtes du Guide paroissent tenir, et peut-être tiennent véritablement plus que celles de Raphaël, d'une certaine régularité froide et peut-être inspirée par les marbres antiques. Nous ne le contesterons pas; seulement nous conclurons de cela même, que les têtes de Vierge du peintre

(1) *Voyez* Lanzi, Stor. pittor., tome II, page 75.

d'Urbin doivent l'emporter sur celles qu'on lui oppose. C'est que celles-ci ont précisément le style de l'antique, style *païen* que ne comporte pas le caractère chrétien du sujet; c'est qu'elles manquent de cette tendresse et de cette chasteté religieuse, expressions dont Raphaël seul eut le secret.

Oui, Raphaël doit passer pour avoir fixé en ce genre, selon la diversité des points de vue que présente le sujet, ce qu'il faut en appeler l'*idéal.*

Idéal ne signifie pas ici ce qu'on a l'habitude de lui faire exclusivement signifier; c'est-à-dire le beau par excellence. Chaque genre d'objet ou de sujet, dans le règne de l'imitation, a son idéal, qui n'est autre chose que son caractère généralisé et ramené par le génie de l'art à l'idée ou image sommaire qui en devient, tout à la fois, le type pour l'imagination, la définition pour l'esprit, et l'exemplaire pour les yeux.

Ainsi il y aura tel sujet, tel objet, dont l'*idéal* ne comportera point le genre de beau des divinités grecques. L'idéal d'une Vénus, d'une Junon, d'une Minerve antique, ne sauroit être celui d'une sainte Vierge. L'idée générale de celle-ci est un mélange de divinité et d'humanité, de noblesse et de modestie, de candeur virginale et d'affection maternelle. Il seroit aussi inconvenant de donner au style de dessin, aux traits et aux ajustemens de la sainte Vierge, le grandiose des formes et le

caractère des statues antiques, qu'il l'a été d'en reproduire l'image, comme beaucoup l'ont fait, sous l'image banale et trop vulgaire d'une simple mère ou nourrice avec son enfant, dans toute la familiarité domestique.

Ce n'est pas que Raphaël ait eu en vue, ni toujours, ni dans toutes ses représentations de la Vierge, le côté le plus noble et le plus idéal du sujet. On ne prétend pas non plus qu'il y ait constament imprimé, et au même degré, le caractère de sainteté propre de cette religieuse image. Il seroit possible effectivement, si l'on analysoit dans une théorie pratique les élémens de ce sujet, de répartir les différentes conceptions, de la peinture sur ce point, en un assez grand nombre de divisions.

Nous nous contenterons de ranger en trois classes les compositions de Raphaël :

La première sera de celles où la Vierge est représentée seule avec l'enfant Jésus, et quelquefois avec le petit saint Jean.

La seconde nous paroît devoir se distinguer par le nom de Saintes Familles, où se trouvent ordinairement, et formant une reunion, la Vierge avec l'enfant Jésus, sainte Élisabeth et le petit saint Jean, saint Joseph et sainte Anne.

Nous rangeons dans la troisième classe les compositions où la sainte Vierge, avec le divin En-

fant, se montre comme apparoissant, soit sur un nuage, soit dans un trône, à de simples mortels.

Première classe des Vierges de Raphaël.

Les tableaux de la première classe furent faits, le plus ordinairement, pour des particuliers; ils sont du nombre de ceux qu'on désigne, en Italie, sous le simple nom de *Madona*, et dont l'image est devenue, en Italie surtout, aussi obligée dans chaque maison, que celle du crucifix. Les mœurs du pays offroient sans doute jadis à Rome, comme cela se voit encore aujourd'hui dans un grand nombre de rues ou de quartiers, d'innombrables modèles de mères groupées avec leurs enfans qu'elles allaitent. Raphaël n'eut donc à vrai dire d'autre mérite, dans ces légères compositions, outre le charme de son pinceau, que le choix des attitudes les plus gracieuses, rendues avec une naïveté qui lui fut particulière, dans l'expression de la grâce enfantine et de la tendresse maternelle.

Vierge du palais Tempi à Florence.

Gravée par Morghen, Desnoyers et Samuel Jesi.

Nous citerons de préference, parmi les Madones de cette catégorie, celle du palais Tempi, à Florence, comme bien connue par ses gravures. La Vierge représentée debout, mais vue à mi-corps, tient le petit Jésus dans ses bras, et semble lui donner un baiser. Nous disons *semble*, parce que Raphaël, dans les rapports de soins et de caresses entre la mère et l'enfant, a toujours gardé une

mesure de réserve, de respect et de pudeur, qui contribue, plus qu'on ne sauroit le dire, à manifester le caractère de sainteté que le sujet exige. Pareille délicatesse se fait remarquer dans une autre Madone assise, avec l'enfant Jésus sur ses genoux, et qui, dans la collection de Landon (1), fait pendant à la précédente. Ici l'enfant reçoit une rose de la main de sa mère, qui, de l'autre main, tient un bouquet de fleurs.

Gravée par Fr. Poilly.

Vierge à la Chaise.

Gravée par Muller, Morghen, Desnoyers, Bartolozzi, Eugène Dupouchel, etc.

Mais la plus connue, et par conséquent la plus célèbre des Vierges de Raphaël, qui doivent se ranger dans cette catégorie, est celle qu'on appelle, en Italie, *Madona della Seggiola*. On ne sauroit dire combien il y a de répétitions de ce charmant tableau, qui, pour la plupart, se disputent entre elles l'honneur de l'originalité. Dans ce nombre, il s'en trouve une (2) où la Vierge, à mi-corps et assise, est seule avec l'enfant Jesus, ce qui fait croire que ce fut la première pensée. On présume, et avec assez de raison, que Raphaël aura dû plutôt ajouter que retrancher le petit saint Jean, à sa composition, comme cela se voit au tableau de Florence, qui passe pour être, avec la plus grande vraisemblance, de la main de Raphaël.

C'est pour la couleur, pour le charme de l'atti-

(1) *Voyez* LANDON, pl. 426.

(2) *Voyez* LANZI, Stor. pittor., tome II, page 95, *nota*.

tude et de l'ajustement, un de ses plus agréables ouvrages. La manière dont l'enfant est groupé avec sa mère, et dont la tête de celle-ci est retournée, l'élégance et la grâce du tout ensemble, ont singulièrement captivé le goût de ceux qui sont moins sensibles à la convenance et au caractère propre d'un sujet religieux en particulier, qu'à l'impression d'un effet gracieux sur les sens. Quelle que soit l'espèce de restriction que cette observation puisse faire supposer à l'égard de la *Madona della Seggiola*, nous sommes loin de prétendre que Raphaël auroit excédé, dans ce charmant tableau, les bornes d'une pieuse bienséance, défaut où sont tombés, depuis lui, nombre de peintres qui, s'arrêtant à l'idée purement sensuelle, n'ont ni compris, ni su exprimer l'idée mystique d'un Dieu enfant et d'une Vierge mère. On ne croit pas que Raphaël, parmi le nombre infini d'esquisses, de pensées, de dessins ou de tableaux, dans lesquels il a varié de tant de façons le même sujet, ait jamais, comme beaucoup d'autres cependant l'ont fait, représenté la mère du petit Jésus allaitant son enfant. Il y a effectivement, dans l'acte et la fonction de nourrice, quelque chose qu'un sentiment religieux et délicat doit conseiller de soustraire aux yeux, comme tenant de trop près à l'humanité.

Vierge au Linge.

Gravée par Desnoyers.

On peut regarder comme faisant partie de la

première classe de Vierges, ou du moins étant la nuance entre la première et la seconde, quelques tableaux d'une dimension supérieure dans lesquels la Vierge est représentée, soit assise et de grandeur naturelle, soit en pied, avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean, dans des compositions dont la naïveté fait le principal charme.

De ce nombre est le joli tableau où la Vierge agenouillée lève le voile étendu sur l'enfant Jésus, qui dort; le petit saint Jean, également à genoux, est vu dans l'acte de l'adoration.

Telle est la Vierge dont il a été fait mention plus haut (1), qu'on appelle *la Jardinière*.

Du même genre est cette délicieuse composition où la vierge en pied, avec l'enfant Jésus debout aussi, semble le présenter à l'adoration du petit saint Jean. Ce tableau, d'un charme particulier de peinture pour la pureté du dessin, la candeur du style et du coloris (2), appartint autrefois à la galerie d'Orléans, et est passé en Angleterre (3).

Vierge du duc d'Albe à Londres.

Gravé par Desnoyers.

Londres possède encore un délicieux tableau qu'on peut croire contemporain des précédens. La Vierge est assise au milieu d'un paysage; elle tient un livre d'une main, et de l'autre le divin Enfant

(1) *Voyez* plus haut, page 46.

(2) Il a été gravé par Larmessin.

(3) Il appartient à mylord Staffort.

qui passe son bras gauche derrière le cou de sa mère, et de la main droite saisit la croix formée de roseaux, que lui présente à genoux le petit saint Jean. On entend ce qu'a de prophétique cette scène en apparence enfantine. Le seul caractère des trois personnages, et l'affection mélancolique de leurs seules attitudes, donnent à entendre qu'un triste pressentiment leur auroit déjà révélé les mystères de la passion.

Vierge appelée *della Tenda.* — Gravée par Toschi.

Ce charmant tableau des plus authentiques de Raphaël, et de sa seconde manière, surnommé *della Tenda*, parce qu'une toile tendue forme en grande partie son fond, resta long-temps ignoré par suite de vicissitudes, dont le détail seroit ici trop long; il a reparu depuis peu d'années, et fait un des plus rares ornemens du Muséum de Turin. La Vierge y est vue à mi-corps, assise et de profil. Elle tient entre ses bras le divin Enfant, qui se retourne, en élevant la tête, et dirige son regard vers le petit saint Jean, dont on ne voit que la tête; composition simple, naïve, et qui rappelle assez celle de la *Madona della Seggiola*, pour l'intention générale, et quant à la couleur, le ton de la sainte Cécile.

Nous avons fait mention de ces tableaux dans la première classe de Vierges, et nous les avons choisis principalement comme étant les plus con-

nus, laissant au lecteur toute liberté d'augmenter leur nombre par d'autres qui ne mériteroient pas moins d'être distingués.

Deuxième classe des Vierges de Raphaël.

Peut-être serons-nous plus embarrassé encore dans le choix à faire des Vierges de Raphaël, qui, selon la distinction que nous avons établie, doivent appartenir à la seconde classe, par nous désignée sous le titre de *Saintes Familles.*

Ce qu'on appelle ainsi forme effectivement de véritables tableaux de famille, compositions plus ou moins importantes, dont quelques-unes réunissent jusqu'à cinq, six et sept figures. Il n'entre point dans notre plan d'alonger cette seconde division par toutes les descriptions des plus célèbres de ces ouvrages. Elles trouveront ailleurs des mentions plus étendues, selon l'ordre des dates. Encore moins y ferons-nous figurer l'universalité des inventions attribuées à Raphaël, et auxquelles on donne le nom de *Sainte Famille.* Il doit suffire au plan, comme à l'esprit de notre histoire, de fixer l'attention du lecteur sur un petit nombre de notions, mais propres à donner une juste idée des compositions comprises dans cette catégorie.

Vierge au berceau.
—
Gravée par Massard et Desnoyers.

En tête nous placerons celle de la sainte Vierge, d'Elisabeth et du petit saint Jean, recevant les caresses de l'enfant Jésus debout sur son berceau.

Ce joli tableau, qui fait partie du Musée royal de Paris, doit être de la seconde, s'il n'est plutôt de la troisième manière de Raphaël, qui en avoit fait présent à Adrien Gouffier, cardinal de Boissy, que Léon X envoya légat en France. Il y a dans ce tableau une grande vigueur de ton, un pinceau très-soigné. L'ensemble de la scène présente, dans l'agencement du groupe formé par les quatre personnages, dans la grâce des attitudes, et l'expression des têtes, une des plus aimables conceptions qu'ait produites l'imagination de Raphaël.

Vierge à la longue cuisse.
—
Gravée par Marc-Antoine.

Une composition toutefois plus importante est celle qui existe au Muséum de Naples, sous la dénomination de *la Vierge à la longue cuisse,* ainsi désignée à cause de la position alongée de la jambe de Marie. Elle est en effet assise à terre, près du berceau sur lequel repose l'enfant Jésus, lequel tend la main à sainte Anne, qui lui présente le petit saint Jean. Saint Joseph assiste à cette scène, appuyé sur son bâton. Les figures de ce tableau sont de grandeur naturelle. Il paroît avoir été peint au commencement de la seconde manière de Raphaël; l'exécution en est des plus brillantes.

Vierge appelée *dell' Impannata* ou au Rideau.
—
Gravée par Blomaërt.

Un autre ouvrage du palais Pitti à Florence, a pris son surnom d'une fenêtre figurée dans le fond

du tableau, avec une sorte de rideau ou store extérieur. La Vierge est composée dans le mouvement ou l'action de présenter l'enfant Jésus à Elisabeth, assise, qui tend les bras pour le recevoir. Marie-Madeleine est derrière, et montre au Sauveur le petit saint Jean, assis au premier plan sur une peau de tigre, et de l'âge de huit à neuf ans. Il élève prophétiquement la main (allusion à sa mission future). L'enfant Jésus, suspendu au cou de sa mère, se retourne vers elle, comme par badinage, avec un sourire de joie et d'amour. On explique le petit anachronisme de la supériorité d'âge, dans la figure de saint Jean-Baptiste, par le fait d'une distinction de grandeur qui auroit été demandée dans le tableau, en faveur du personnage, qui est, comme l'on sait, le patron de Florence. Telle est du moins la raison que nous trouvons alléguée, à cet égard, par Goëthe (1).

Nous ne ferons maintenant que citer (parce que le cours de cette histoire nous y ramenera) la célèbre Sainte Famille, à laquelle le roi d'Espagne donna le surnom de *Perle*, qui lui est resté; et nous renverrons de même plus loin la description de la plus renommée de ces compositions, celle qu'exécuta Raphaël pour François Ier, et qui est

(1) *Voyez* Propyl., tom. I, part. II, page 53. — M. Missirini donne à ce tableau la même date qu'à sainte Cécile. *Voyez* Del vero Ritratto di Raffaele, page 20.

un des principaux ornemens du Musée royal de Paris.

Dans toutes ces compositions, Raphaël, sans s'écarter d'une certaine grâce à laquelle le sujet ne sauroit se refuser, s'est toujours tenu fort loin de ce qu'on pourroit appeler le simple naturel, ou si l'on veut, le genre vulgaire d'une scène purement domestique. Il n'en est peut-être pas une où ne se fasse plus ou moins sentir l'inspiration religieuse, où ne brille un rayon de cette vertu céleste, qui, répandue sur tous les personnages, élève l'aspect du sujet au-dessus des idées et des affections terrestres.

Sans parler de celles où les anges, en mêlant leurs hommages à ceux des assistans, apprennent au spectateur qu'un lien surnaturel unit la scène en apparence humaine aux mystères du ciel, il règne dans toutes un sentiment de noblesse et de sainteté, dont on ne sauroit méconnoître le principe et l'influence. Tantôt c'est l'Enfant divin qui est l'objet de l'adoration de quelques personnages; tantôt c'est Joseph, spectateur tranquille, qui paroît être dans les secrets des conseils suprêmes, et qui en médite les profondeurs. Ailleurs, la Vierge-Mère fait connoître, par ses soins à la fois tendres et respectueux, qu'initiée aux mystères de la rédemption, elle sait le prix du dépôt qui lui est confié; et d'autres fois, comme on l'a vu,

un pressentiment pénible semble lui révéler pour quelles douleurs elle élève ce fruit de ses entrailles. Il y a toujours, dans les rapports enfantins du fils d'Elisabeth avec celui de Marie, une mesure d'égards, de prévenance, de soumission qui indique déjà la distance qui séparera le Messie de son Précurseur.

Troisième classe des Vierges de Raphaël.

La troisième classe des compositions de Vierges par Raphaël est facile à caractériser et à reconnoître. Cette division spéciale s'établit d'elle-même, et sur la manière d'en considérer le sujet, et dès-lors sur la manière plus ou moins idéale de le traiter. C'est celle où la Vierge avec l'enfant Jésus se fait voir, non plus comme habitante de la terre, mais par anticipation métaphorique, comme apparoissant aux mortels avec l'espèce d'appareil dont l'art sait environner les personnages célestes.

On la voit ainsi, par exemple, dans un dessin (1), portée sur des nuages. Le bas de la composition est occupé par les figures des trois archanges : Michel, Gabriel et Raphaël. Ainsi se montre-t-elle dans le célèbre tableau fait jadis pour Foligno, et que nous avons décrit plus haut. Nous verrons de même, dans la suite, le tableau

(1) *Voyez* Landon, tom. IV, pl. 431.

tout aussi célèbre de Dresde, représentant la Vierge, qui, avec l'enfant Jésus, se manifeste à saint Sixte et à sainte Barbe, sur un fond formé de têtes de chérubins.

Raphaël usa d'un autre moyen pour figurer la Vierge comme corps *glorieux*, objet d'adoration pour les bienheureux mêmes : ce fut de la faire considérer sous le rapport de Reine des Anges.

Vierge au Baldaquin.

Gravée dans la Galerie de Florence, 24[e] livr., par Nicolet, d'après Vicart.

Un des plus notables exemples de ces sortes de conceptions est certainement la Vierge qu'on appelle *au Baldaquin* ou *avec les Pères de l'Église*. Elle occupe un trône élevé sur deux très-hauts degrés, et placé comme au fond d'un temple. Un baldaquin suspendu à la voûte le surmonte, et deux anges en écartent les rideaux, qui s'ouvrent comme pour laisser voir la Vierge. Quatre Pères de l'Église, dans des attitudes, avec les costumes et les airs de tête qui les caractérisent, environnent le trône, et deux petits anges au bas des degrés sont occupés à lire un rouleau. La peinture du tableau le désigne comme appartenant à la première manière de Raphaël.

Vierge au Poisson.

Gravée par Desnoyers.

L'article que nous avons cru devoir consacrer d'une manière plus spéciale à un des genres de sujets qui ont si particulièrement occupé le pinceau de Raphaël, nous ayant forcé d'interrompre

10

l'ordre chronologique de ses ouvrages, nous allons y rentrer en faisant ici mention d'une de ses plus célèbres Vierges, et qui devoit aussi se trouver dans la troisième catégorie des compositions que nous avions à parcourir : nous voulons parler de la Vierge dite *au Poisson*. Vasari l'a citée immédiatement après l'exécution de la peinture d'Attila; ce qui sembleroit permettre de porter sa date à l'année 1515.

Ce tableau, comme on l'a dit, ne doit être classé que parmi les conceptions idéales de ce genre de sujets. La Vierge y est représentée assise sur un siége que porte un assez haut soubassement; elle tient de ses deux mains, et semble retenir l'enfant Jésus, qui paroît vouloir aller prendre la main du jeune Tobie, que l'ange lui présente. Ici, comme ailleurs encore, la sainte Vierge avec l'enfant Jésus forment, non plus un ensemble de scène domestique, mais, à proprement parler, un groupe qui, à la couleur près, joueroit dans un tableau le rôle d'un ouvrage de sculpture. On diroit, à la seule position du groupe et aux attitudes des personnages qui l'entourent, une statue recevant les hommages de la piété. Cependant, non-seulement le groupe est peint, et avec les couleurs de la vie, mais il est mis en rapport d'action avec les figures qui l'accompagnent. Effectivement, on voit l'enfant Jésus porter

une main dans le livre ouvert de saint Jérôme, agenouillé sur le soubassement du trône, et le mouvement de son autre main, ainsi que du reste de son corps, se dirige vers le jeune Tobie, que l'ange Raphaël paroît conduire aux pieds de la Vierge.

On a déjà parlé de ces associations purement conventionnelles de saints personnages, dont la peinture alors se plaisoit à réunir les images au gré de la dévotion de chaque particulier, et qui n'avoient souvent aucun autre motif d'être ensemble, que celui des noms de baptême de la personne qui avoit commandé le tableau. Ici ce ne fut peut-être qu'un hommage rendu à la sainte Vierge dans une chapelle de Saint-Dominique, à Naples (1), par quelqu'un qui s'appeloit *Raphaël-Jérôme*.

On a cherché à expliquer le sujet de ce tableau d'une manière beaucoup plus savante, qui rendroit une toute autre raison de la réunion de ces personnages, et surtout de leur action (2). Cependant

(1) Vasari, Vit. *ibid.*, page 191.

(2) Dans un recueil d'études, calquées et dessinées d'après vingt-cinq tableaux de Raphaël (par Bonnemaison), un savant commentateur a prétendu que ce tableau avoit eu pour objet de signifier la *canonicité* reconnue du *Livre de Tobie* et la version que saint Jérôme en avoit faite; en sorte que le petit Jésus, par l'accueil qu'il semble faire au jeune Tobie, exprimeroit le suffrage que l'Eglise auroit donné à l'authenticité de ce livre. On a d'autant plus de peine à admettre ce commentaire, que, dans le dessin de la

dant quand on sait combien furent multipliées ces sortes de compositions, combien il se fit de ces tableaux de patrons, on doit douter que Raphaël ait pu être guidé dans cette composition par le motif d'un sujet aussi éloigné des pratiques et des habitudes de la peinture. Nous ne chercherons donc ici, et nous n'attribuerons de nouveau mérite à Raphaël, que celui d'avoir su répandre sur de pareils sujets plus d'intérêt qu'on ne l'avoit fait avant lui, en liant entre eux ses personnages par un semblant d'action propre à corriger, plus ou moins, l'insignifiance de figures qui n'auroient aucun rapport entre elles.

Ce fut, nous le présumons, d'après cette intention (et sans aucune raison d'un ordre d'idées dont on ne trouve l'application ou l'autorité nulle part), que furent sans doute composées les Vierges de Foligno, de Dresde, la sainte Cécile, la Vierge *aux trois Saints,* la Vierge *aux trois Archanges*, et sans doute au même temps la célèbre Vierge du Corrége, à Parme.

Le tableau de la Vierge *au Poisson*, que le hasard des événemens a fait aller de Naples en Espagne, d'Espagne à Paris, et retourner de Paris en Espagne, présente une des plus aimables composi-

Vierge aux trois Archanges, cité plus haut, nous voyons de même Raphaël avec le petit Tobie, lequel n'est rien là autre chose que le signe symbolique de l'Archange, c'est-à-dire, comme accessoire, et non comme sujet principal.

tions de Raphaël, une de celles qui paroissent avoir été le plus complètement exécutées par lui (1).

Cet ouvrage fait la nuance, ou si l'on veut la *transition,* entre la seconde et la troisième manière de Raphaël. Le ton en est partout clair, la couleur n'a poussé que dans quelques parties des draperies. Il y a toute la pureté, toute la candeur du premier âge; en même temps, toute la fermeté, toute la largeur d'un style, fruit de la maturité du talent. Rien de plus vrai que la tête de saint Jérôme; rien de plus expressif que celle de l'ange Raphaël; rien de plus naïf dans la pose, de plus innocent dans la physionomie, que le jeune Tobie. Mais le peintre n'a rien pensé de plus noble et de plus modeste, rien de plus grand avec plus de grâce, que la figure de la Vierge.

C'est à l'image de celle-ci (sans préjudice toutefois de beaucoup d'autres) que nous croyons devoir appliquer en particulier l'éloge général que Vasari a fait des Vierges de Raphaël (2) : *Mostro tutto quello che di bellezza si puo fare, nell' aria di una vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia e nella bocca virtù.*

(1) Nous ferons bientôt connoître les ressources auxquelles il eut recours pour l'exécution de ses innombrables ouvrages.

(2) Vasari, Vit. di Raff., tome III, page 195.

Raphaël promoteur de la gravure en Italie. Dessins par lui faits pour M. Antoine.

La renommée de Raphaël s'étoit propagée au-delà des Alpes, mais surtout en France et en Allemagne. Albert Durer, dans ce dernier pays, commençoit alors à faire connoître, par la finesse et la facilité de son burin, les avantages que les siècles suivans ont tirés de la gravure. Cet art, dont Finiguerra avoit développé certains résultats en imaginant l'estampage des travaux du burin, n'avoit cependant porté encore à Florence aucun de ces fruits qu'une plus heureuse culture devoit lui faire produire. Tout le monde sait que son principal mérite est de propager, comme le fait l'imprimerie, et de multiplier, par de fidèles répétitions, des dessins et des peintures, les inventions que le génie de l'artiste est forcé de renfermer le plus souvent dans les bornes d'un exemplaire unique.

Raphaël dut à la correspondance qui s'étoit établie entre Albert Durer et lui, de connoître plus particulièrement les productions de son burin, dont le commerce et le débit commençoient d'acquérir une certaine extension à Venise. Il entrevit bientôt de quelle importance seroit le perfectionnement de la gravure, pour la gloire de la peinture et la réputation du peintre. Déjà Marc-Antoine Raimondi, élève de Francia à Bologne (1),

(1) Vasari, Vit. di Marc. Antonio.

étoit venu chercher de plus hautes leçons de dessin à Rome. Raphaël l'encouragea dans la pratique d'un art qui aura toujours le dessin pour base principale, mais qui n'en reconnoissoit guère d'autre, alors surtout que le graveur étoit loin de prétendre donner, par l'harmonie des tailles, sur une planche, l'idée de l'harmonie des teintes de la peinture dans un tableau. Marc-Antoine Raimondi se trouva réunir toutes les qualités que l'exercice de la gravure pouvoit exiger à cette époque. Ses progrès dans le travail du burin furent rapides. Bientôt aussi une nouvelle carrière s'ouvrit aux travaux de Raphaël en lui présentant l'occasion de fournir, par les inépuisables inventions de ses dessins, un aliment sans cesse renouvelé aux opérations du graveur.

Nous avons donc à la gravure de cette époque, deux obligations : l'une d'avoir propagé et perpétué les pensées de Raphaël ; l'autre d'en avoir fait naître un assez grand nombre.

Il faudroit entreprendre maintenant la description d'une série nouvelle et fort curieuse de compositions, que son crayon ingénieux et sa plume féconde ne se lassoient pas de produire. On ne connoît pas assez Raphaël, quand on ne l'a point observé dans ses dessins. L'art de rendre ou d'exécuter des dessins, qui n'est pas ce que l'on entend en plus grand par l'art, ou la science du dessin, cet

art, disons-nous, étoit, dans la pratique de ce temps, l'opposé, en quelque sorte, de ce qu'il est devenu au temps actuel. Il ne tendoit alors qu'à réaliser avec facilité et à fixer plus ou moins légèrement les conceptions du peintre. Dans la vérité, il donnoit au graveur, moins la matière achevée d'un sujet à copier fidèlement, que le canevas spirituel d'un ensemble dont le burin devoit terminer le travail et consommer l'exécution. La gravure n'avoit à rendre d'autre effet que celui d'un dessin, dont elle régularisoit et perfectionnoit le mécanisme. Aujourd'hui, les dessins livrés au graveur rivalisent de rendu, de précieux et de fini, avec l'exécution de la planche la plus précieusement terminée : aussi les dessins de ce genre ne sauroient-ils devenir maintenant ce qu'ils furent alors, les organes d'un sentiment improvisé, les esquisses de conceptions que le burin devoit régulariser.

Il faut recourir aux dessins originaux de Raphaël, pour concevoir le charme de cette sorte d'écriture, véritable contre-épreuve de la pensée, dont les traits légers, destinés à parler aux yeux de l'esprit plus qu'à ceux du corps, sont l'expression d'un sentiment instantané où la plume, instrument docile et rapide de ce sentiment, ne produit de réalité qu'autant qu'il en faut pour donner de la consistance et de la précision aux idées.

Tels sont les dessins de Raphaël : ils semble-

roient ne lui avoir servi pour la plupart que de délassement à ses grands travaux. Toutefois, il n'y a aucun genre de sujets graves ou légers, historiques ou fabuleux, religieux ou profanes, que sa plume n'ait traités, et sous toutes sortes de rapports, soit comme caprices d'invention, soit comme projets de tableaux, soit comme études de compositions, soit comme modèles destinés à la gravure.

On ne sauroit se refuser à citer ici les deux charmans dessins dans lesquels il imagina de faire revivre, au moyen des descriptions que Lucien en a faites, deux des plus ingénieuses compositions de la peinture des Grecs, dues, l'une au peintre Ætion, l'autre au pinceau d'Apelles.

Dessin du Mariage de Roxane.
—
Gravé par M. Antoine et J. Volpato.

Dans la première on voit Roxane sur le lit nuptial. « C'est une jeune vierge d'une beauté parfaite. » Elle a les yeux baissés devant Alexandre, qui est » debout auprès d'elle. Une troupe riante de petits » Amours jouent avec les armes d'Alexandre. Les » uns portent sa lance et ploient sous le faix; les » autres conduisent comme en triomphe un des » leurs, porté sur un bouclier. Un petit Amour pa- » roît s'être mis en embuscade, caché dans la cui- » rasse qui est à terre (1). »

(1) Lucian., Herodot. sive Ætion.

Dessin de la Calomnie.

Gravé par M. Cochin.

Voici le sujet du tableau d'Apelles, qu'on revoit dans un dessin de Raphaël. C'est le danger de la délation sous un prince soupçonneux (1).

« Sur la droite de la composition est assis un » homme à longues oreilles, à peu près sembla- » bles à celles de Midas. Il tend la main à la Déla- » tion qui s'avance de loin. Près de lui sont deux » femmes, dont l'une paroît être l'Ignorance, » l'autre la Suspicion. On voit la Délation s'avan- » cer sous la forme d'une femme parfaitement » belle. Son visage est enflammé. Elle paroît vio- » lemment agitée et transportée de colère. D'une » main elle tient une torche ardente; de l'autre » elle traîne par les cheveux un jeune homme » qui lève les mains au ciel. Un homme pâle et » défiguré lui sert de conducteur. Son regard » sombre et fixe, sa maigreur extrême le font res- » sembler à ces malades exténués par une longue » abstinence. On le reconnoît aisément pour l'En- » vie. Deux autres femmes accompagnent aussi » la Délation, l'encouragent, arrangent ses vête- » mens et prennent soin de sa parure. L'une est » la Fourberie, l'autre la Perfidie. Elles sont sui-

(1) Il y a dans le recueil des dessins du Musée royal un dessin de ce sujet légèrement lavé au bistre. — Lanzi (Stor. pittor. tome III, page 73) dit en avoir vu un dans la galerie royale de Modène, *finitissimo, e superiore a ogni stima, riunendo in se la invenzione del meglior pittor di Grecia, a l'esecuzione del meglior pittore d'Italia.*

» vies de loin, par une femme dont le vêtement
» noir et déchiré, dont la douleur annoncent le
» repentir. Elle détourne la tête, verse des larmes,
» regarde en arrière, et voit avec confusion la
» tardive Vérité qui s'avance (1). »

Lorsqu'on a sous les yeux les dessins de Raphaël, en lisant ces descriptions de Lucien, on seroit tenté de croire que le texte en a été rédigé d'après les dessins : ce qui montre qu'ils sont une fidèle traduction de l'écrivain grec. Le premier de ces dessins a servi sans doute d'esquisse à la peinture du sujet d'Alexandre et Roxane, qu'on trouve encore aujourd'hui à Rome, conservé dans un *Casino* situé près la *Porta Pinciana*, et qui fut jadis la maison de campagne de Raphaël, par lui décorée de peintures et d'arabesques (2).

Tous les cabinets de l'Europe renferment plus ou moins de ses dessins. On peut croire que beaucoup des sujets, dont il y fixa les pensées, auroient dans la suite exercé son pinceau, si sa vie eût été plus longue. On y trouve, en effet, tantôt les premières idées, légèrement exprimées de compositions que la peinture auroit complétées, tantôt

(1) Lucian., edit. Biponti, tom. VIII, pag. 35.

(2) Cette jolie petite ville subsiste encore aujourd'hui, et l'on y voit plus d'une peinture à fresque exécutée sur les dessins de Raphaël. Deux entre autres représentent, l'une la scène d'Alexandre et Roxane, l'autre une allégorie qui représente les vices armés d'arcs et jouant au tir; de jolies compositions d'arabesques et une tête de la Fornarina.

l'ensemble achevé des plus riches conceptions. Au nombre de ces dernières, les amateurs comptent les beaux dessins du Christ porté au tombeau, de la Peste, de saint Paul prêchant dans Athènes, de la Cène, de la Descente de croix.

Mais il paroît que la majeure partie des dessins les plus terminés fut de ceux que Raphaël fit exprès pour être gravés par Marc-Antoine. Il ne faut pas en effet s'y tromper. Quoique, parmi les planches de celui-ci, il s'en trouve qu'on croiroit faites d'après les peintures, la moindre comparaison entre le sujet peint et le sujet gravé prouve, par les différences qu'on y voit, que le modèle fut ou le dessin qui avoit été l'esquisse du tableau, ou (ce qui est moins probable), celui que Raphaël auroit fait une seconde fois pour le graveur.

Cet art, à peine pratiqué alors en Italie, n'y étoit guère encore connu que par les estampes très-rares d'Albert Durer.

C'étoit un homme ingénieux, fécond, et déjà très-habile dans ce qu'il faut appeler le mécanisme de l'art. Toutefois, ni l'étude de la nature (on parle de celle que le goût dirige), ni les modèles de l'antiquité alors inconnus en Allemagne, n'avoient pu, en l'éclairant de leur flambeau, le faire sortir des erremens de ce goût qu'on appelle *gothique*, et qui commençoit à être fort en arrière de celui de l'Italie. Les épreuves de ses planches

n'avoient encore de débit qu'à Venise, et ne circuloient que dans un petit nombre de mains.

On se figure aisément, dès-lors, quel effet la gravure, jusqu'alors presque inconnue à Rome, dut y produire, lorsqu'elle s'y montra, plus grande, plus hardie, plus régulière et plus achevée que la plume dont elle remplaçoit le travail. Mais son bonheur fut encore de débuter sous le burin savant et hardi de Marc-Antoine, par ces belles compositions de Raphaël, qui jusqu'alors n'avoient pu acquérir, grâce à la multiplication qu'en devoit donner le tirage des planches, cette renommée universelle que l'œuvre du graveur fait acquérir à l'œuvre du peintre.

Jugement de Pâris.

Gravé par M. Antoine.

Ainsi la planche du Jugement de Pâris par Marc-Antoine fit à Rome une sensation extraordinaire (1). *Ne stupì tutta Roma*, dit Vasari. Il semble en effet que Raphaël se seroit étudié, dans les détails multipliés de cette composition, à fournir au burin de Marc-Antoine tous les moyens de faire briller son habileté. La description complaisante que Vasari fit alors de ces détails prouve assez l'admiration qu'ils excitèrent. Ce qui parut en ce temps-là mérite et beauté, a été dans la suite réputé imperfection et défaut, depuis que l'expres-

(1) Vasari, Vit. di Marc. Antonio, tome IV, page 275.

sion des lointains, des dégradations, du clair obscur, étant devenue une des premières conditions de la gravure, a rendu plus sensible l'ignorance où l'on étoit alors de ce que cet art devoit acquérir.

Mais, on l'a déjà dit, la gravure du commencement du seizième siècle et celle de notre âge ne sauroient se mesurer entre elles. Le but de leur imitation ou de leur effet n'a rien de semblable; et cela résulte de la différence du point de départ. Marc-Antoine n'eut dans le fait d'autre prétention que celle de rendre, avec un surcroît de vigueur et de fini, l'effet d'un dessin à la plume, conçu dans le système du bas-relief antique, plutôt que selon l'esprit de la peinture, et moins encore de la perspective aérienne. Ce qui, depuis plus de trois siècles, a fait le mérite et la gloire de Marc-Antoine, c'est une fermeté de burin, une science de trait, une correction de formes, une force d'expression dans le contour, qu'on n'a point égalées. Tel est l'effet de ces qualités dans la gravure du Jugement de Pâris, que, malgré tout ce que l'art de graver a gagné depuis, sous tant de rapports divers, l'admiration des artistes et des connoisseurs est encore aujourd'hui la même qu'au temps où l'ouvrage parut.

Masacre des Innocens.
—
Gravé par M. Antoine.

On met au rang des belles pensées de Raphaël le dessin qu'il fit pour Marc-Antoine, du Mas-

sacre des Innocens. Quoiqu'il ait répété, comme on le verra dans la suite, le même sujet de composition dans les cartons de ses tapisseries, peut-être est-il vrai qu'en redisant autrement ce sujet, il n'a pu enchérir ni pour la conception ni pour le pathétique, sur ce premier jet de sentiment dont le burin de Marc-Antoine sut reproduire si heureusement l'expression. L'ouvrage eut un tel succès, qu'il donna lieu à une seconde planche, que l'on a distinguée de la première par la variété d'un petit accessoire, et que long-temps encore on attribua à Marc-Antoine, mais que, depuis quelques années, de nouvelles recherches ont prouvé être l'œuvre de *Marco Dante*, dit autrement *Marco da Ravenna*.

Ne devant parler ici qu'accidentellement des gravures de Marc-Antoine, et uniquement comme ayant fait naître et ayant propagé par son art les inventions de Raphaël, il suffira de citer encore celles de ses gravures où le mérite de composition qui appartient au peintre se réunit à celui de la belle exécution du graveur. Telles sont, par exemple, les planches de l'Enlèvement d'Hélène, du Martyre de sainte Félicité, de la Bénédiction d'Abraham, de la sainte Cécile, et de la Prédication de saint Paul.

Lorsque l'art de la gravure commençoit ainsi à faire admirer ses productions, on ne pensoit

pas encore à Rome que leur débit pût devenir un objet de commerce important. Il paroît qu'outre le dessin qu'il donnoit à Marc-Antoine, Raphaël payoit encore les frais de la gravure. Cependant, les demandes des curieux augmentant à mesure que les épreuves se multiplioient, l'idée de les vendre survint nécessairement, et Raphaël abandonna les soins et les profits de la vente à *Baviera,* son domestique. Mais bientôt Marc-Antoine fit des élèves et eut des imitateurs. La gravure devint une profession utile, et le commerce en répandit les produits dans toute l'Europe.

On a dit et répété que Raphaël avoit fait lui-même, sur une des planches de Marc-Antoine, le trait du Massacre des Innocens. Cette opinion aura pu naître de l'habitude où l'on est de voir les artistes de ce temps réunir la pratique de plus d'un art, et quelques-uns celle de tous. C'est effectivement par suite de l'usage, si commun alors, d'une réunion semblable, qu'il nous arrivera bientôt de regarder comme assez probable que Raphaël auroit aussi fait de la sculpture, et encore plus probable qu'il s'y seroit rendu célèbre si sa carrière avoit été plus longue. Toutefois, nous ne saurions admettre la même vraisemblance à l'égard de la gravure au burin. Sans doute on ne sauroit nier qu'un peintre aussi habile à manier la plume auroit fait très-facilement un trait

sur une planche avec le procédé du vernis et de l'eau-forte, si on l'eût connu. Mais alors on ne pratiquoit d'autre maniement que celui du burin, et la pratique de cet instrument demande un exercice spécial, étranger aux manières d'opérer des autres moyens de délinéation. Raphaël n'eut certainement pas le loisir d'en faire l'apprentissage. Lors donc que l'on prétend que Raphaël aura retouché le trait de quelques planches de ses dessins faites par Marc-Antoine, il est beaucoup plus simple, et en même temps plus naturel de penser qu'il auroit fait ce qui peut habituellement arriver encore aujourd'hui; c'est-à-dire que, sur une épreuve de la planche non terminée du graveur, il auroit pu, soit avec la plume, soit au crayon, faire telle ou telle retouche, tantôt dans les contours des figures, tantôt dans les parties intérieures, et indiquer ou des variations ou des effets dont Marc-Antoine aura profité sur son cuivre. Qu'on ajoute, si l'on veut, des avis, et une direction de goût toujours très-profitable. Voilà ce qu'enseigne ici la vraisemblance.

Continuation des peintures des salles du Vatican.

Raphaël s'étant, par son génie, mis hors de pair avec ses contemporains, étoit devenu le vrai point de centre d'où partoient et où aboutissoient tous les projets. Mais, par cela même qu'un si grand nombre d'inventions émanoit de lui, il

lui étoit impossible de suffire seul à leur exécution.

Les salles du Vatican, dans les neuf années qui les virent commencer et terminer, nous indiquent avec assez de clarté le plus ou le moins de part directe et personnelle qu'il eut dans l'exécution de leurs peintures. Les quatre premières, ou celles de la salle *della Segnatura,* se présentent évidemment comme l'œuvre d'une seule main; du moins l'apparence de mains secondaires ou auxiliaires s'y fait très-peu sentir. La salle suivante, celle de l'Héliodore, commencée sous Jules II, fut terminée sous Léon X, c'est-à-dire, dans un temps où déjà Raphaël disposoit d'un assez grand nombre d'élèves habiles. C'est aussi une sorte d'exercice critique pour les connoisseurs de discerner, par les manières des principaux élèves, les parties d'exécution des fresques, où le maître les employa, celles qu'il retoucha, et celles où il opéra lui-même et lui seul.

Il est visible que la troisième des salles, qu'on appelle *de Torre Borgia,* et qui est également ornée de quatre grandes peintures à fresque, présente, surtout dans trois de leurs compositions, plus de motifs encore pour croire que Raphaël se sera reposé sur plusieurs des peintres de son école, tout au moins du soin de leur exécution. Une pratique, habile si l'on veut, semble en avoir

toute seule fait les frais. Au-delà de l'intérêt historique des sujets, le spectateur n'y trouve rien qui l'attire, ni qui l'attache. Chacun comprend que le génie et le talent de Raphaël n'y sont entrés que pour peu de chose.

On doit se garder d'en penser et d'en dire autant de la quatrième peinture de cette salle, grande et remarquable composition, où est représenté l'incendie de *Borgo Vecchio*, arrivé à Rome sous le pape Léon IV. Nous ferons remarquer que, par suite du système d'allusion dont on a déjà parlé, et qui se trouvera de plus en plus confirmé, tous les sujets de cette salle sont empruntés de l'histoire des papes qui portèrent le nom de Léon, et dont les portraits sont remplacés par celui de Léon X.

Peinture de l'Incendie de Borgo.

—

Gravée par Volpato.

Sous le pontificat de saint Léon IV (1) un grand incendie consuma une partie considérable du quartier appelé *Borgo Vecchio,* qui avoisine Saint-Pierre, et il menaçoit d'attaquer cette basilique, lorsque le pape parut à la *loggia pontificale* du Vatican, et par sa bénédiction arrêta le progrès de l'incendie.

Il y avoit là certainement, pour la peinture, deux manières d'envisager la représentation de

(1) Ainsi le porte l'inscription qui, dans le tableau, est placée au-dessous de la loge pontificale.

ce sujet, soit par l'effet des flammes et de la fumée pour les yeux, soit pour l'esprit et pour l'imagination, par l'impression des scènes diverses de désolation et de terreur qu'un semblable fléau peut produire. C'est ce dernier point de vue que Raphaël devoit préférer, et qu'il a en effet choisi. Quoique le spectateur, par les échappées du feu et de la fumée, soit très-suffisamment instruit de la cause des mouvemens et de l'agitation des personnages, on peut dire que ce que l'on voit le moins dans l'image de cet incendie, c'est le feu. Mais voici ce qu'on y voit, et qui sans doute a plus de valeur.

On y voit la réunion des situations les plus touchantes : un vieillard enlevé par son fils du milieu des flammes; un jeune homme s'échappant du foyer de l'incendie par-dessus un mur; une mère qui, du haut de ce mur, va jeter son enfant emmailloté dans les bras du père, qui se hausse sur la pointe des pieds pour le recevoir; l'enfant va tomber.... sera-t-il reçu? Ceci occupe la partie gauche du tableau.

De l'autre côté, Raphaël a indiqué, par l'agitation des draperies dans les personnages qui apportent de l'eau, que le vent, qui accroît l'action du feu, rendra leurs efforts insuffisans pour l'éteindre. La terreur est empreinte sur le visage de cette femme, qui tient un vase plein d'eau d'une

main, et en porte un autre sur sa tête. Mais rien ne peint mieux le trouble et l'effroi que la fuite des mères et des enfans qui s'échappent en désordre, et que rassemble sur le devant et au milieu du tableau, vis-à-vis la *loge pontificale*, l'espoir du secours divin, qui seul peut arrêter le fléau.

Le groupe du devant, en unissant les deux parties de la composition, se lie aussi avec un art admirable aux autres groupes qui occupent les arrière-plans, et conduisent l'œil, ainsi que l'esprit du spectateur, à la scène du fond, laquelle est comme le dénoûment de l'action. C'est le cortége du pape saint Léon, dont le peuple implore le secours, et dont la bénédiction va faire cesser la fureur des flammes.

Dans plusieurs des figures de ce tableau, Raphaël a fait réellement preuve d'un nouvel agrandissement de manière et de dessin. On ne sauroit ni penser, ni composer une figure dans un motif plus grandiose que celui de la femme portant les vases d'eau. On remarque un style aussi large que hardi dans le beau groupe du vieux père enlevé par son fils; groupe qui, considéré en lui-même et dans ce qui l'accompagne, est devenu comme une sorte d'instruction sur la manière dont pouroit être composé celui d'Énée et d'Anchise : même beauté dans le jeune homme suspendu au mur par les mains. Certainement on ne sauroit ima-

giner ni une pose plus heureuse, ni un plus beau développement de toutes les parties du corps.

Cette peinture est, entre toutes celles de Raphaël, l'ouvrage qui renferme le plus de figures nues. Le sujet en comportoit l'emploi. L'incendie étant supposé avoir surpris dans le sommeil les habitans de *Borgo Vecchio*, l'Albano avoit déjà fait remarquer, comme une ingénieuse indication du moment, que l'un des enfans, que la mère pousse devant elle, a encore sa coiffure de nuit; et que la mère, à demi vêtue, n'a eu que le temps de sauver quelques habillemens. Le sujet comportoit ainsi un assez grand nombre de figures nues, qui sont pour les jeunes artistes des sujets habituels d'étude. Aussi sont-elles devenues, dans la dispute de prééminence entre Michel Ange et Raphaël, sur la science du NU, un sujet principal de débat; et la censure des observations de Vasari par Bellori (1) et par Fréderic Zucchari a rendu cette controverse célèbre.

Vasari, après avoir résumé toutes les grandes qualités de Raphaël (2), fait voir qu'il prit le bon des différentes manières de chaque maître, et comment il n'en prit que ce qu'il lui en falloit pour s'en composer une à lui, qui fût une réunion de tous les mérites; qu'ainsi, dans ses Prophètes

(1) Bellori, Descrizione delle Pitture.

(2) *Voyez* Vasari, *ibid.*, tom. III, page 222, *nota.*

et ses Sibylles de l'église de la Paix, il s'étoit aidé du grandiose des mêmes sujets, par Michel Ange, à la chapelle Sixtine. Mais il avance que Raphaël auroit dû en rester là, et ne pas s'aventurer à lutter plus directement avec lui dans le dessin du nu, comme il paroît qu'il eut l'intention de le faire en peignant l'Incendie de Borgo ; car, ajoute-t-il, le dessin de son nu, dans les figures de ce tableau, quoique bon, n'est pas parfait en tout point, etc.

On l'a déjà dit, ce qui fut l'objet de cette controverse est jugé depuis long-temps. L'esprit de parti qui avoit pu la faire naître s'est éteint avec elle. Vasari, quoique admirateur passionné de Michel Ange, n'en est pas moins partisan décidé de Raphaël. Peut-être le plus grand éloge, et en même temps le plus impartial, qu'il pût faire de l'un comme de l'autre, étoit de montrer que Michel Ange fut inimitable dans la science du dessin, et que Raphaël, pour être aussi sans égal, mais d'une autre manière, n'avoit pas eu besoin de disputer à son rival un genre de savoir, qui auroit altéré l'harmonieuse réunion des qualités dont se compose le mérite de son talent.

Oui, sans doute, les nus des figures de l'Incendie de Borgo, malgré ce qu'ils ont de recommandable pour la beauté des formes, des proportions et des détails, sont encore loin de la science mus-

culaire, de la précision des contours, de la hardiesse des mouvemens, qui font le mérite (mais il faut le dire, mérite souvent unique et exclusif) des figures de Michel Ange. Il nous semble impossible que cela ne soit point avoué de tout connoisseur, juge impartial.

Mais, si Raphaël, comme dessinateur, n'arriva ni à la profondeur de science, ni à l'énergie de trait qui caractérise Michel Ange, c'est que, ainsi qu'on l'a vu plus haut, il étoit donné à la nature de son génie d'embrasser dans le dessin, d'y chercher et d'en obtenir ce que Michel Ange ne pensa jamais à lui demander. Un seul mot va me faire entendre. Oui, si Michel Ange eût peint, dans le même genre de composition, l'Incendie de Borgo, il y auroit eu très-sûrement de plus savantes études du nu. Y auroit-il eu autant et d'aussi savantes expressions, d'aussi pathétiques pensées, d'aussi intéressantes situations?

Je ne saurois m'empêcher de citer ici en note, sur le mérite de cette grande composition, le suffrage d'un grand peintre, je veux dire l'Albano (1).

(1) *L'Incendio di Borgo, spettacolo spaventoso e tutto pieno di concetto espresso con tanta chiarezza, che muove a compassione. Diro sol tanto d'uno ammirabile e compassionevole, in vedere quella donna, che per suo scampo appenna ha potuto salvare quelle due creature, e quei panni; in atto di dolore di aver lasciato l'altre sostanze in preda alle fiamme, quella cuffia di uno de' suoi putti significa che erano in letto agiati nelle piume, e che l' aer*

Les trois autres peintures de la salle appelée *de Torre Borgia*, représentent aussi divers événemens de l'histoire des papes du nom de Léon, comme la Victoire sur les Sarrasins, au port d'Ostie, sous Léon IV; la Justification de Léon III devant Charlemagne, et le Couronnement de Charlemagne par le même Léon.

Victoire de saint Léon contre les Sarrasins.

Gravée par Aquila.

On voit donc se reproduire encore ici le système déjà suivi, dans la salle précédente, d'un choix de sujets anciens, tirés de l'histoire du saint siége, et mis habilement en rapport avec des faits contemporains, ou bien faisant allusion aux personnages vivans, dont les portraits remplacent ceux des anciens, qui ne semblent être que de simples prête-noms dans l'intention du peintre.

La bataille d'Ostie contre les Sarrasins ne fut pas sans raison choisie par lui. Un ancien Léon avoit, par le secours du ciel, obtenu sur les ennemis du christianisme un succès dont le souvenir étoit propre à ranimer le zèle des princes chrétiens contre le Croissant. A cette époque, l'esprit de conquête du mahométisme étoit encore dans sa force. Il y avoit peu de temps que la flotte otto-

freddo lo far andar ristretto... Ma gli incendi non possono mai esser grandi, se non vi soffia il vento. Similmente quella bellissima giovane, ch' ajuta, alzando il vaso dell' aqua. Anco ad essa il vento soffia nel sottile zendado, e fa comparire la belleza di sua persona. Tacio, etc. BELLORI, Descrizione delle Pitture, (d'où est tirée cette description d'Albano.)

mane avoit menacé l'Italie, et les côtes de l'État de l'Église. C'étoit pour protéger de nouveau l'Europe contre ses implacables ennemis, que la politique de Léon X s'efforçoit de réunir les efforts de l'empereur et du roi de France (1). Le tableau de la bataille navale, ou de la victoire d'Ostie, représente le pape invoquant la puissance d'en-haut. La prière est la seule arme du pontife; mais ses vœux viennent d'être exaucés. Les vaisseaux qu'on voit dans le fond du tableau apprennent assez au spectateur que la bataille a eu lieu sur mer : ce qui s'explique encore mieux, par la barque où des prisonniers sont amenés et abordent au rivage. D'autres groupes des ennemis du nom chrétien sont conduits devant le pape, et tombent à ses pieds.

Le portrait de Léon X figure sur la personne de Léon IV, et les têtes des cardinaux placés derrière le pontife sont celles du cardinal Bibiena et du cardinal Jules de Médicis, qui fut depuis Clément VII.

Justification du pape Léon III.

Gravée par Aquila.

La peinture dont le sujet est la justification du pape Léon III, jurant sur les Évangiles qu'il est innocent de tout ce dont on l'avoit accusé, remplit dans la salle *de Torre Borgia,* au-dessus de la

(1) Vie de Léon X, par Roscoe, tome III, page 390.

seule fenêtre qui s'y trouve, un emplacement semblable à ceux qu'on a fait remarquer dans les salles précédentes. Cet espace donné a prescrit aussi au peintre à peu près le même parti de composition. L'autel où le pape, accompagné de son cortége, fait la cérémonie du serment, occupe de même le champ supérieur de l'espace cintré. Les deux autres espaces, ou ceux des côtés de la fenêtre, sont remplis par le reste de la composition, qui comprend les dignitaires assistant à la cérémonie. Au nombre de ces personnages est évidemment l'empereur Charlemagne, sous la figure très-reconnoissable de François Ier; car tout cela n'est dans le fond qu'une sorte d'histoire métaphorique.

Quant au mérite de cette peinture, on ne sauroit dissimuler que, bien qu'intéressante par beaucoup de ses détails, elle est cependant fort loin de présenter la même variété d'inventions, d'attitudes et d'expressions, qu'on admire dans les salles précédentes. On a quelque peine à croire que Raphaël ait influé, autrement que d'une manière fort générale, sur la conception et l'exécution de cet ouvrage.

Couronnement de Charlemagne.
—
Gravé par Aquila.

Le Couronnement de Charlemagne offre une scène beaucoup plus abondante en personnages; sans aucun doute, on doit y admirer l'art qui a réuni avec autant de clarté, et dans des lignes

aussi bien combinées, l'ensemble et les nombreux détails de cette grande cérémonie. Néanmoins l'infériorité de cette scène, aux yeux de l'artiste, est encore sensible, à l'égard de celles des salles précédentes. On y trouve, comme il doit arriver à toute peinture tenue d'être le miroir fidèle d'un cérémonial fixe et prescrit, quelque chose de symétrique dans les lignes et les masses, d'uniforme dans les costumes obligés des personnages. De là résultèrent certaines sujétions qui, sous le rapport de l'art, ont dû priver le peintre de la liberté d'imaginer les effets les plus agréables à l'œil, ou les situations les plus intéressantes pour l'esprit.

Le groupe du pape couronnant Charlemagne est le plus beau de cette composition, et, comme on le conçoit, le plus important pour l'histoire de la puissance temporelle des papes. Ce fut probablement ce point de vue qui dicta le choix du sujet. Charlemagne acheva, en effet, l'œuvre que Constantin avoit commencée; et nous verrons bientôt ce premier acte retracé dans la première pièce qui forme l'entrée des salles du Vatican.

Mais le Couronnement de Charlemagne par Léon III offroit encore à la politique du temps un assez beau champ d'allusions, en changeant seulement les noms, c'est-à-dire, de la part de la peinture, les portraits des principaux person-

nages. L'époque où cette salle fut terminée est, comme on le fera voir plus bas, celle de 1517. Mais ce fut de 1515 à 1516 qu'eurent lieu, entre François Ier et Léon X, le traité d'alliance qu'ils conclurent, leur entrevue à Florence, et enfin le célèbre Concordat, dont l'objet fut, en abolissant la Pragmatique sanction, de mettre fin aux démêlés qui depuis long-temps avoient troublé l'accord des deux puissances, et de contribuer à en fixer les limites respectives.

La flatterie qui dans tous les temps s'est plu à faire des rapprochemens entre les hommes ou les faits des temps passés, et ceux des temps où l'on vit, aura probablement alors donné à François Ier le surnom d'un autre Charlemagne, nouveau bienfaiteur de l'Église. Il en falloit moins pour inspirer au peintre l'idée de feindre ou de faire figurer les portraits de François Ier et de Léon X, dans le Couronnement de Charlemagne. Quoi qu'il en soit, leur ressemblance y est tellement frappante, qu'elle a fait quelquefois prendre le change sur la réalité des véritables personnages, c'est-à-dire, ceux de l'action représentée. En effet, Vasari (1) s'y est trompé, au point de décrire ce Couronnement, comme étant celui de François Ier par Léon X. Peut-être indépendamment de l'équivoque

(1) Vasari, *ibid.*, page 202.

des ressemblances, fut-il encore induit en erreur par l'inscription placée dans l'embrasure de la fenêtre, et qui porte : LEO. X. P. M. A. CHR. MCCCCCXVII. Mais cette inscription indique le pape qui fit peindre le tableau, et non le pape qu'on y a peint, quoique sous les traits de Léon X.

En général, le silence que les artistes, les amateurs et les descriptions gardent sur les trois dernières peintures de la salle *de Torre Borgia*, semble confirmer que, si Raphaël présida au choix de ces sujets, à l'emploi de leurs allusions, et de quelques-uns de leurs détails, il est douteux qu'il ait eu une part très-active à leur composition, et surtout à leur exécution. On peut douter encore qu'il y ait employé les premiers sujets de son école.

Décorations accessoires des salles du Vatican.

Le système *historico-allégorique*, appliqué par Raphaël aux peintures des salles du Vatican (en exceptant celle *della Segnatura*, par laquelle il débuta), se fait tout aussi clairement entendre par le choix de plusieurs des sujets de pure décoration, qui complètent l'ensemble significatif de chaque salle.

Cet ensemble, dans chacune, se divise naturellement en trois parties, savoir : un très-haut soubassement, figuré et régnant tout alentour, ensuite les quatre cintres qui renferment les sujets

historiques, et la voûte avec ses compartimens diversement décorés. On a déjà cité ou décrit les ornemens des voûtes dans les deux salles précédentes.

Mais ceux des soubassemens continus qu'on voit au pourtour de tous ces intérieurs méritent une mention particulière. Raphaël y a suivi un parti généralement uniforme. Il consiste en une suite de figures allégoriques, peintes en clair-obscur, ou grisaille, tantôt sous la forme de statues en pied, tantôt sous celle de termes ou *télamons*, qui semblent supporter la corniche du soubassement. Les sujets de bas-relief en grisaille qui occupent les intervalles de ces semblans de support, dans la salle *della Segnatura*, ont des motifs qui correspondent avec chacune des grandes peintures, lesquelles, comme on l'a vu, sont indépendantes de toute intention politique.

La corniche du soubassement, dans la salle d'Héliodore, paroît être soutenue par de véritables cariatides, peintes en grisaille, et dont les têtes sont surmontées d'un chapiteau. Elles sont diversement en rapport d'allusion, avec les sujets des grandes peintures sous lesquelles on les voit figurer. Ainsi les cariatides au-dessous du tableau où Jules II est censé assister à la scène du châtiment d'Héliodore, offrent des symboles où l'on croit trouver quelque allusion avec le gouverne-

ment du pontife guerrier. Sous le tableau d'Attila, le génie du décorateur a donné à une des cariatides la figure de Rome victorieuse, à une autre, les emblêmes de la Religion.

Mais ces allusions décoratives sont encore plus lisiblement écrites, si l'on peut dire, dans les peintures rehaussées en or, des statues cariatides, régnant autour du soubassement de la salle *de Torre Borgia*, ou de Charlemagne. Ce sont les images des princes connus pour avoir été les bienfaiteurs de l'Église ou les défenseurs de la foi. On voit ainsi représentées par la peinture :

La statue de Charlemagne, avec l'inscription : CAROLUS MAGNUS ECCLESIÆ ENSIS CLYPEUSQUE ;

Celle de Ferdinand-le-Catholique, avec ces mots : CHRISTIANI IMPERII PROPAGATOR ;

Celle de l'empereur Lothaire, accompagnée de ces paroles : PONTIFICIÆ LIBERTATIS ASSERTOR ; et ainsi de plusieurs autres personnages, dont le détail seroit ici superflu, et qui furent l'ouvrage de Jules Romain (1).

Nous ne devons pas oublier de faire remarquer la voûte de cette salle, comme étant un monument de la reconnoissance de Raphaël envers son ancien maître. Libre, comme on l'a vu, d'effacer et de supprimer tous les ouvrages de ses prédé-

(1) VASARI, tome IV, page 327.

cesseurs dans ces salles, il se crut obligé de respecter celui de Pierre Perugin.

Il y a encore au Vatican une salle dont le soubassement fut décoré par Raphaël, avec des figures peintes en grisaille, et en manière de statues, représentant les douze Apôtres.

Salle des douze Apôtres de Raphaël.

Gravées par M. Antoine.

Bottari (1) nous apprend que le reste de la décoration de ce local consistoit en ornemens de la main de Jean d'Udines. Sous le règne de Paul IV, quelques nouvelles distributions d'appartemens causèrent à ces peintures beaucoup de dégradations. Sous Grégoire XIII, on chercha à les réparer, et Taddeo Zuchari paroît s'être occupé, avec le plus grand soin, de la restauration des traits originaux de Raphaël (2). Mais l'opinion commune est que ce fut Carle Maratte, sous Clément XI, qui a retouché tout cet ouvrage, dont il ne reste un véritable souvenir que dans les gravures. Toutefois, elles suffisent encore pour faire apprécier la justesse d'idée et la propriété du style dont usa Raphaël, pour donner à chacun des Apôtres son caractère propre. Les traits que Marc-Antoine en a reproduits sont classiques sous ce rapport. Ils devroient être sous les yeux des artistes chargés de traiter les sujets évangéliques.

(1) Bottari, Sopra le belle Arti, pag. 309.

(2) Taia, Descriz. del palazzo Vatic., pag. 118.

Quand certains types ont été ainsi consacrés, il faut en respecter l'autorité, et cette tradition fait partie de la science du costume moral des personnages anciens, costume plus important encore que celui des habillemens.

Raphaël considéré comme peintre de portrait.

L'année 1517 vit terminer la dernière des salles du Vatican. On a dit que quelques-uns des sujets qui les décorent donnèrent à Raphaël l'occasion d'y retracer d'anciens personnages, et surtout d'anciens pontifes, sous les traits de Jules II et de Léon X. Mais il se plut encore, dans quelques-unes des compositions que nous avons parcourues, à introduire, parmi un assez grand nombre de figures qui lui permirent cette liberté, les ressemblances de plus d'un homme célèbre de son temps, dont nous donnerons plus bas les noms. Déjà ces essais pouvoient faire prévoir en lui le talent prodigieux qu'il développa depuis dans l'art du portrait, et qui le place à la tête des plus célèbres peintres en ce genre.

On n'auroit peut-être pas bien compris, au temps de Raphaël, qu'on pût faire en peinture un genre spécial du talent particulier qui consiste à reproduire la ressemblance des personnes. La chose alors auroit été d'autant plus difficile à comprendre, que véritablement, avant le seizième siècle, tout étoit, pour ainsi dire, de la peinture de por-

trait. Nous l'avons déjà fait observer plus haut (1). On ne peut guère donner d'autre nom à la routine d'imitation, d'après laquelle sont conçus et exécutés tous les sujets qui avoient cours dans la décoration des cloîtres, dans les églises et les monumens publics. Le peintre n'avoit pas encore appris à se transporter, par l'imagination, aux temps et dans les lieux où s'étoit passée la scène qu'il devoit représenter. Il prenoit pour modèles ses contemporains; il se régloit sur les costumes, les habillemens, les coiffures de ses compatriotes. Comment n'auroit-il pas été induit à copier également leurs traits, leurs physionomies? Aussi les tableaux des écoles qui précédèrent Raphaël nous paroissent-ils être des collections de portraits. Non que toutes ces figures aient été des portraits dans la rigueur du mot, mais toutes étoient dessinées et colorées selon l'esprit de cette manière d'imitation. Léonard de Vinci, dans sa célèbre peinture de la Cène, dont sans doute l'aspect et l'idée générale appartiennent au caractère de l'idéal que le sujet commande, n'a pu se défendre d'y introduire certaines physionomies évidemment copiées (et la tradition le confirme), d'après quelques religieux du couvent où le tableau fut peint.

(1) *Voyez* plus haut, page 37.

L'école de Perugin avoit dû former ainsi Raphaël, et l'habituer à cette pratique. On la retrouve au moins en quelques parties de ses premiers ouvrages; son goût ne l'y fit renoncer que progressivement. Si l'on veut, en effet, rétrograder, pour s'en convaincre, jusqu'au premier de ses ouvrages à Rome (la Dispute du saint Sacrement), on trouvera, malgré la grande distance qui le sépare de ceux de son maître, qu'il y reste des traces ou des traditions de cette manière, que nous appellerons *style de portrait*. Le sujet, à la vérité, devoit s'y prêter, les costumes religieux de presque tous les personnages qui occupent la partie inférieure de la composition étant de nature à s'accommoder, sans invraisemblance, au goût de cette pratique.

C'est là aussi que Raphaël semble déjà prendre date, comme peintre de portrait; c'est là que, sans infidélité aux convenances de son sujet, il se plut à retracer la plupart des docteurs et des théologiens du concile, sous des physionomies qui appartenoient, quelques-unes à des personnages alors fort connus et fort reconnoissables, sur l'identité desquels nous n'avons que des renseignemens peu certains : mais les autres portraits sont ceux de contemporains dont les ressemblances identiques nous sont certifiées, soit par des traditions constantes, soit par les répétitions mêmes

qu'il en a faites ailleurs. Ainsi, sous les divers costumes, qui font ou peuvent faire quelque diversion à la fidélité de la ressemblance, on reconnoît et l'on nomme les portraits de Scot, de Dante, de Savonarole, du duc d'Urbin. On ne sauroit méconnoître non plus, malgré la mitre et la chape épiscopales qui les déguisent, les têtes de Pierre Perugin et de Raphaël lui-même.

La peinture de l'École d'Athènes, dont l'exécution suivit celle de la Dispute du saint Sacrement, offre un accroissement fort sensible de style idéal. Raphaël, on l'a déjà dit, s'y est montré tout-à-fait au niveau de son sujet, et par sa fidélité au costume antique dans les têtes de quelques philosophes, dont l'archéologie avoit déjà recouvré les traits, et par l'heureux effort de son génie dans la révélation des caractères qui distinguent les différens chefs d'école. On ne sauroit citer de portraits appartenant à des modernes, dans cette grande composition, que celui de François-Marie de La Rovère, duc d'Urbin, digne par sa beauté de figurer avec les plus belles statues antiques, et celui de Bramante, dont on distingue à peine les traits, sous le rôle d'Archimède, courbé et traçant sur le sol des figures de géométrie. Quant aux portraits de Perugin, et surtout à celui de Raphaël, qui occupent on ne peut pas moins de place, à un des angles du tableau, on n'en dit ici

qu'un mot, parce qu'on aura besoin d'en parler dans la suite. Ces portraits d'ailleurs ne sont là que comme l'équivalent d'une inscription qui diroit : *Peint par Raphaël, élève de Perugin.*

Le sujet du Parnasse, non-seulement permit à Raphaël, mais lui commanda, dans le mélange des poètes anciens et des modernes, d'y retracer un assez grand nombre de portraits, non plus transportés fictivement sur d'autres personnages, mais en toute vérité et réalité. Tels sont ceux de Pétrarque, de Dante, de Bocace, d'Arioste, et d'autres Italiens célèbres.

La suite des peintures des salles nous fait voir, par le fait de la métastase dont on a parlé, dans le tableau d'Héliodore, par exemple, les portraits de Jules II, du secrétaire Pierre *di Foliaris*, de Marc-Antoine et de Jules-Romain ; dans le tableau d'Attila, ceux de Léon X, et des cardinaux Jean de Médicis et Bibiena, etc. Nous avons fait mention des portraits de ceux qui composent le cortège du pape à la Messe de Bolsène, et aux cérémonies du Couronnement de Charlemagne.

En voilà beaucoup plus qu'il n'en faut, pour montrer combien Raphaël étoit versé dans la pratique des portraits, avec quelle habileté, et encore quelle réserve, il savoit les faire entrer, sans disparate, dans des compositions d'un genre plus relevé, et avec quelle facilité il savoit passer des

sujets du style le plus idéal, à des objets d'une imitation purement naturelle.

A cette habitude de s'exercer ainsi ou alternativement, ou dans le même ouvrage, sur les deux sortes de vrai, qui entrent dans la théorie de l'imitation, il dut peut-être à un avantage aussi rare que précieux; je veux dire que, dans les sujets du genre idéal, il sut conserver une mesure que la nature ne sauroit désavouer, et que, dans les sujets du genre simple, tels que les portraits, il sut y mêler une certaine grandeur de forme, et une vigueur de ressemblance, où n'arrivera jamais celui dont le pinceau n'aura point franchi les limites de ce genre.

Portrait de Jules II.

Gravé, dans le Muséum de Florence, par Vicart, tom. III.

A quelque degré de mérite et de valeur imitative que Raphaël ait porté les nombreux et divers portraits qu'on vient de citer, dans les salles du Vatican, il n'étoit guère dans la nature des moyens du genre de peindre à fresque, qu'il pût donner à ses ouvrages le fini précieux de la peinture à l'huile. Aussi, malgré ce qu'on peut vanter dans les portraits que nous avons énumérés, nous dirons qu'ils ne sauroient rendre l'idée complète du talent de Raphaël, pour la puissance du ton et la magie de la ressemblance, aux yeux de ceux qui n'auroient point vu ses portraits à l'huile des papes Jules II et Léon X.

Celui de Jules II précéda l'autre de quatre ou cinq années. La couleur en est moins vigoureuse. Son effet tient de la seconde manière de Raphaël, que quelques-uns préfèrent à la troisième, comme ayant plus de clarté dans les teintes, plus de précieux dans le travail, plus de simplicité d'exécution. Ajoutons, à l'égard de ce portrait, que le caractère de tête du pontife a une vérité énergique d'expression que Raphaël n'a jamais surpassée.

Ce n'est pas là un mérite banal de ressemblance. Il ne suffit pourtant pas à l'éloge d'un tel ouvrage d'y faire remarquer, soit la précision du trait, soit l'ensemble exact des formes de la tête ou des détails du visage. Ces louanges appartiennent à beaucoup de portraits qui ne rendent que l'extérieur de la personne. Mais qu'est-ce que ce dehors, lorsqu'il n'est pas le fidèle miroir de l'intérieur, c'est-à-dire des mœurs, des habitudes, des passions, du caractère de l'homme? Oui, pour quiconque connoît l'histoire morale de Jules II, cette histoire est écrite sur son portrait. Après tant d'années, on est encore porté à dire avec Vasari (1) : « Il fait peur comme s'il étoit vivant. »

Portrait de Léon X. — Gravé par Morel.

Le portrait de Léon X, entre les deux cardinaux, est un ouvrage encore plus remarquable.

(1) *Faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse vivo.* Vasari, tome III, page 181.

Le pape représenté plus qu'à mi-corps est vu assis devant une table couverte d'un tapis. Il semble ou présider un conseil, ou écouter le rapport de quelque affaire. Les cardinaux Jules de Médicis et de Rossi sont à ses côtés, comme ses principaux ministres.

Il est si difficile de faire comprendre à l'esprit, par le discours, la perfection et la beauté des ouvrages du pinceau, que, naturellement, et dans tous les temps, l'hyperbole est venue au secours des descriptions, pour amplifier l'idée que l'imagination doit concevoir, sous peine de rester au-dessous de la réalité. Bientôt après, de quelques locutions hyperboliques, naissent certains récits plus ou moins fabuleux, qui, tout apocryphes qu'ils soient, n'en contiennent pas moins l'expression de quelque vérité. Ainsi doit être jugé ce qu'on raconte du portrait de Charles V, par Titien (1), et de celui de Léon X, par Raphaël. On prétend que l'illusion de la ressemblance, dans le premier, fut telle, que, le tableau ayant été placé près d'une table, le fils de l'empereur s'en approcha pour parler d'affaires à son père. L'ouvrage de Raphaël eut, dit-on, les honneurs d'une semblable méprise. On raconte que le cardinal Pesia, dataire de Léon X, se seroit agenouillé devant

(1) Lettere pittoriche, tom. VI, pag. 131.

son portrait, pour lui présenter des bulles à signer.

Eh bien! nous le répétons, ces contes ont quelque chose de vrai. Il est impossible de voir le portrait de Léon X, même après que trois siècles, en passant sur cette peinture, ont dû y affoiblir cet éclat de la couleur qui contribue tant à l'illusion, sans éprouver cette puissance de l'art, qui porte l'esprit à se prêter au prestige, que l'artiste a le droit d'ambitionner. Il y a effectivement dans toute imitation une illusion légitime. C'est celle que l'on reçoit d'un ensemble si achevé, que ce qu'il y a de perfection obtenue par les seuls moyens de l'art nous empêche de faire attention à ce qu'il comporte nécessairement de fictif et d'incomplet, si on le rapproche de la réalité. Mais il n'est donné qu'au talent et au génie de l'artiste d'exciter le genre d'illusion dont on parle, à l'aide d'une admiration, qui, faisant diversion à tout autre sentiment, concentre notre ame et nos sens dans le prestige de l'art.

Or, cette sorte de puissance, on l'éprouve à la vue du portrait de Léon X. On ne sauroit y résister, en examinant la profondeur de vérité et de caractère de la tête du pape, la noble simplicité de sa pose, la justesse de l'ensemble, la vigueur du coloris, le relief de la peinture, l'exécution large et précieuse de tous les accessoires. Vasari s'est prin-

cipalement arrêté à vanter les détails de ce tableau. Outre ce qui regarde les deux portraits des cardinaux, principaux accessoires de son ensemble, il s'est plu à y relever l'illusion de tous les détails dans la manière dont sont traités, l'or, la soie, les bordures du vêtement du pape, le lustre des étoffes. Leurs plis brisés, dit-il, semblent faire entendre le bruit de leur froissement entre eux. Il n'oublie ni le livre relié en vélin, ni la sonnette d'argent, ni les luisans de la boule d'or du fauteuil où siége le pape. Ces mentions, dira-t-on, sont minutieuses, et ce n'est pas là que résident soit le talent du peintre, soit le mérite de son œuvre. Non sans doute, et Vasari le savoit peut-être mieux que bien d'autres; mais c'est qu'obligé, comme écrivain, de donner au lecteur une idée de ces beautés, dont les paroles, écrites surtout, ne sauroient transmettre l'image à l'esprit, il se rejette sur la description d'objets dont l'idée s'adresse au sens extérieur. C'est une manière de faire entendre ce que doit être le principal, quand de légers accessoires ont été traités avec une telle perfection.

L'original de ce célèbre portrait, qui est de la troisième manière de Raphaël, est à Florence. Il en fut fait, dans le temps, plus d'une copie. La plus renommée est celle qui, peinte par André del Sarto pour le duc de Mantoue, passa ensuite à Parme, et

de cette ville à Naples, où on la voit aujourd'hui. La célébrité de cette copie tient d'abord à son étonnante fidélité, ensuite aux circonstances de son exécution. Clément VII avoit fait présent de l'original au duc de Mantoue (1); Octavien de Médicis ayant reçu du pape l'ordre d'expédier le tableau au duc, et désirant le conserver à Florence, imagina plusieurs prétextes pour en différer l'envoi. Ces délais lui donnèrent le temps d'en faire exécuter une copie par André del Sarto; et cette copie fut envoyée à Mantoue, où Jules Romain, fixé dans cette ville, la prit et continua de la prendre pour l'original, auquel il avoit lui-même travaillé sous Raphaël. Sa méprise ne cessa que lorsque Vasari, passant par Mantoue et instruit de la supercherie, l'eut désabusé en tirant le tableau de son cadre, et en lui montrant, écrit sur le bord caché par l'encadrement, le nom d'André del Sarto.

Cela nous explique comment un assez grand nombre de tableaux à l'huile, de Raphaël, jadis répétés dans son école, aujourd'hui répandus de toutes parts, en différens pays, prétendent également au mérite et au renom d'original. La chose sans doute dut être plus rare à l'égard des portraits; cependant on n'oseroit affirmer que celui du cardinal Jules de Médicis, qui doit être à Flo-

(1) Vasari, Vit. d'Andrea del Sarto, tome III, page 378.

rence, ne soit pas une répétition de la figure du même cardinal dans le tableau de Léon X.

L'énumération critique et raisonnée des portraits à l'huile, qu'on s'accorde à reconnoître pour avoir été l'ouvrage de Raphaël, occuperoit ici trop d'espace, et l'on seroit encore en peine d'indiquer avec précision, soit le degré de certitude sur leur originalité, soit, pour la plupart, les lieux où ils existent.

Comolli (1) porte à vingt-sept le nombre de ses portraits à l'huile, parmi lesquels il cite ceux des personnages les plus célèbres de cette époque, savoir : Laurent et Julien de Médicis, Bembo, Jean della Casa, Carondelet, Balthazar Castiglione, Inghirami, Baldo, Bartolo, Bindo Altoviti, Jeanne d'Aragon.

Portrait de Jeanne d'Aragon.

Gravé par Morghen.

L'image de la vice-reine de Sicile doit nous intéresser sous plus d'un rapport. Jeanne d'Aragon étoit une des plus belles personnes de son temps. Ce fut Hippolyte de Médicis (2) qui en commanda le portrait à Raphaël, pour en faire présent à François Ier. Quelle que soit l'équivoque de Vasari (3) qui paroît s'être trompé sur le nom de la princesse, c'est bien Jeanne d'Aragon qu'il faut

(1) Comolli, Vit. ined., à la table.

(2) Comolli, *ibid.*, page 54.

(3) Vasari, Vit. di Sebast. Venez, tom. IV, pag. 370.

reconnoître dans le portrait qu'on voit au Musée royal de Paris, et qui, à la plus belle conservation, unit le double mérite, et d'être de la troisième manière de Raphaël, et d'être de sa propre main. Sur ce dernier point, il faut en croire d'abord l'autorité des convenances, qui indubitablement imposent à l'artiste, lorsqu'il s'agit de portraits de grands personnages, l'obligation d'y travailler personnellement. Nous avons ensuite le témoignage de Vasari qui, en assurant que Raphaël avoit peint la tête de ce portrait (1), nous apprend que le reste fut terminé par Jules Romain. Rien toutefois, dans l'exécution de l'ensemble, ne révèle la moindre différence de pinceau. Sans cesser de paroître un portrait, la tête doit sans doute à la beauté de l'original d'être digne d'avoir place dans une composition du genre le plus élevé. Si la peinture fut redevable de cette propriété au modèle, nous ne devrons faire honneur qu'au peintre de l'extrême pureté de trait, de la vérité de ton et de couleur, du fini précieux et de la grâce exquise du pinceau. Que ne pourroit-on pas encore ajouter sur la belle composition du tout, sur la magnificence des draperies, la largeur et la richesse de l'ajustement, l'harmonie générale, le choix ingénieux des détails et surtout du fond d'archi-

(1) Vasari, Vit. di Giul. Rom., tom. IV, pag. 328.

tecture! Cet ouvrage est un de ceux qui prouvent le mieux, non-seulement la tendance, mais la capacité de Raphaël à réunir toutes les qualités de la peinture.

Portrait du poète Tebaldeo. — Gravé par Garavaglia.

Le portait du poète Tebaldeo n'étoit connu que par un mot d'éloge du cardinal Bembo. L'éloge d'un tel juge, la comparaison qu'il fait de ce portrait avec celui de Castiglione que nous connoissons, nous avoient paru pouvoir, historiquement du moins, suppléer, dans l'opinion qu'il étoit permis de s'en former, au suffrage des yeux.

En effet, (écrivoit Bembo au cardinal de Santa Maria in Portico) (1) « Raphaël vient de peindre » notre ami Tebaldeo avec tant de vérité, qu'il » ne se ressemble pas autant à lui-même que cette » peinture lui ressemble. Pour moi, je n'ai jamais » vu de ressemblance plus frappante ». *Ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale, ch'egli non è tanto simile a se stesso, quanto è quella pittura; ed io per me non vidi mai sembianza veruna più propria.* Selon Bembo, ni le portrait de Balthazar Castiglione, ni celui du duc d'Urbin, n'approchoient, pour le mérite de la ressemblance (*in quanto appartienne al rassomigliarsi*), du portrait de Tebaldeo; et ceux-là, ajoute-t-il, paroî-

(1) Lett. pittor., tom. V, pag. 134.

troient avoir été de la main d'un des élèves de Raphaël (1).

Portrait de Balthazar Castiglione. — Gravé par Edelinck.

C'est uniquement, comme on le voit, sous le rapport de la ressemblance, que Bembo, comparant le portrait de Tebaldeo à ceux de Castiglione et du duc d'Urbin, avance que ces derniers paroîtroient (*parrebbono*) n'avoir pas été l'ouvrage propre du maître. Mais peut-on croire que Raphaël auroit confié à un de ses élèves le soin de reproduire les traits de Castiglione, son plus intime ami, son protecteur le plus zèlé ? Hors d'état que nous sommes aujourd'hui d'apprécier le degré de ressemblance, seul objet des louanges de Bembo, nous nous contenterons de dire que le portrait de Castiglione, bien qu'inférieur en dimen-

(1) Dans l'Appendice de la traduction de notre Histoire de Raphaël (première édition) faite à Milan en 1829, nous trouvons, page 638, une notion précieuse sur le portrait, jusqu'alors ignoré, de Tebaldeo. Cette notion est due à M. Luigi Bossi. Il nous apprend qu'il a découvert, dans la riche collection du célèbre professeur Scarpa à Pavie, un magnifique portrait peint par Raphaël, et qui ne peut être que celui de Tebaldeo, lequel s'étoit rendu à Rome vers le commencement du seizième siècle. L'éditeur de la traduction accompagne sa notice de la gravure du portrait. Il fait observer que „ si l'on y trouve quelques différences avec celui qu'on prétend avoir été fait de Tebaldeo par Raphaël dans son Parnasse, plus d'une considération les expliqueroit, la peinture du Parnasse ayant été faite long-temps après l'époque où Tebaldeo étoit venu à Rome. (Nous ajouterons que les portraits, dans les peintures des salles, auront pu être faits librement, et peut-être de réminiscence, beaucoup des originaux n'ayant pu certainement se prêter personnellement à servir de modèle.)

sion à celui de Jeanne d'Aragon, près duquel il est placé dans le Musée royal de Paris, présente une manière de peindre plus large, un maniement de pinceau plus libre. On peut y remarquer, ce que manifestent les ouvrages de cette époque, qui doit être celle de 1516, que plus Raphaël avança dans la carrière, plus il prit à tâche de dissimuler le trait de ses contours, de fondre la ligne extérieure de ses formes sous un travail plus facile et sous des teintes mieux dégradées, sans rien perdre toutefois de la pureté du dessin. Pourquoi donc ne dirions-nous pas de la tête de Castiglione, à la vue de son portrait, ce qu'en disoit la comtesse, sa femme, dans ces vers latins qu'elle adressoit au modèle absent?

Huic ego . . . .
Alloquor et tanquam reddere verba queat (1).

Oui, après plus de trois cents ans, cette tête nous paroît encore vivante, et l'on ne s'étonne point du sentiment qu'une telle image dut produire, et que la poésie se plut à exprimer dans des vers inspirés par la vérité de la peinture.

Portrait de Bindo Altoviti.

Gravé par Morghen comme étant celui de Raphaël.

Celui de tous les portraits peints par Raphaël, où il s'est élevé au plus haut point, comme colo-

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 22.

riste, est, de l'aveu de tous les connoisseurs, le portrait de Bindo Altoviti. *Non celendo*, dit Bottari, *nelle tinte, alle piu fine e vivedi Tiziano* (1).

Ce bel ouvrage est devenu par une espèce d'équivoque, dans la phrase où Vasari en parle, un objet de méprise lui-même, depuis que Bottari, le siècle dernier, eut élevé sur la personne représentée par ce portrait une opinion qui, bientôt répandue sans examen, a induit en erreur le célèbre Morghen, dans la gravure qu'il en a publiée. L'erreur a été de donner et de faire prendre pour la tête même de Raphaël celle de Bindo Altoviti. Comme il importe à l'histoire de Raphaël de ne pas laisser dans l'incertitude l'idée qu'on veut se former de sa personne, nous croyons devoir employer ici quelques lignes à rétablir la vérité sur ce point. Nous en prendrons la substance dans une dissertation de M. Melchior Missirini, placée en tête d'une collection de pièces sur Raphaël (2).

Voici la phrase de Vasari qui a donné lieu à l'équivoque : « *A Bindo Altoviti fece il rittratto suo, quando era giovine, che è tenuto stupendissimo* » (3). « Il fit à Bindo Altoviti son portrait, » lorsqu'il étoit jeune, lequel est tenu pour être » des plus admirables. »

(1) *Voyez* Vasari, Vita di Rafaello, première note de Bottari.

(2) Descrizioni delle Imagini dipinti, etc. Roma, 1821.

(3) Vasari, *ibid.*, tom. III, pag. 195.

On voit bien qu'une certaine équivoque peut résulter, en italien comme en français, du pronom possessif *suo, son*. Toutefois M. Missirini a prouvé de plus d'une manière que la phrase de Vasari est correcte et ne comporte point d'amphibologie. Nous n'ajouterons qu'une raison à ses argumens : c'est que, si Vasari avoit voulu rapporter une chose assez étrange, savoir, que Raphaël avoit fait son portrait pour le donner à ce seigneur, il auroit, pour éviter toute confusion dans la tournure de sa phrase, ajouté à *suo* le mot *proprio* (son *propre* portrait).

Nous venons de dire que la chose, comme Bottari l'a voulu entendre, auroit été un peu étrange. Effectivement, il n'y a pas beaucoup d'exemples de peintres faisant leur portrait pour le donner à de grands personnages. Or, Altoviti étoit d'une famille très-illustre, ayant un grand palais à Rome, et un autre à Florence. On se demande ensuite comment il seroit arrivé que ce portrait n'auroit jamais été connu des membres de cette famille sous son véritable nom; comment il auroit pu y être conservé pendant deux cents cinquante ans, et tenu par eux pour celui d'un de leurs ancêtres, jusqu'au moment où Bottari s'avisa de leur prouver que c'étoit là le vrai portrait de Raphaël.

Il est constant, d'après Vasari, d'après tous les écrivains postérieurs, et une tradition non inter-

rompue le confirme, que Raphaël, ainsi qu'on l'a dit, s'est peint lui-même, avec Perugin, Bramante et plusieurs de ses élèves, dans les fresques du Vatican. Celui de tous ses propres portraits où il est le plus reconnoissable est à l'angle, à droite de l'École d'Athènes. Or, M. Missirini ayant pris soin de le confronter, détail par détail, avec celui d'Altoviti, il est résulté de ce parallèle que les deux têtes n'ont aucune conformité, ni dans les traits du visage, ni surtout dans la carnation. Bindo Altoviti est blond, haut en couleur, et d'un ton vermeil; Raphaël a les cheveux bruns, et la couleur de son teint tire sur l'olivâtre (1).

Une autre considération se tire du passage même de Vasari. Si Raphaël, la chose entendue comme le veut Bottari, fit son propre portrait, lorsqu'il étoit jeune, *quando era giovine,* cela ne peut s'entendre que de deux manières (à l'égard d'un homme surtout qui mourut jeune, à l'âge de trente-sept ans) : l'une qu'il se seroit peint en se rajeunissant de plusieurs années, et toutefois ce portrait supposé rajeuni porte des moustaches; (et puis quelle complaisance ne faudroit-il pas, pour acquiescer à cette interprétation!); l'autre, que c'eût été une production de son jeune âge. Mais la jeunesse de l'âge emporte avec soi la né-

(1) Tel il est encore dans le portrait peint par lui-même de la galerie de Florence, et d'après lequel a été gravé celui qui est en tête de cet ouvrage.

cessité de la jeunesse du talent. Ç'auroit donc été un ouvrage de cette première manière, qui ne se recommandoit, ainsi qu'on l'a vu, que par la pureté, et, si l'on peut dire, par l'innocence du trait, et surtout du ton. Comment se persuader alors que le chef-d'œuvre de Raphaël, pour le coloris, et dans lequel Bottari lui-même le proclame égal de Titien, auroit été produit à une époque où il étoit encore si loin d'ambitionner, et même de soupçonner le mérite et le titre de coloriste? Ce portrait est peut-être la peinture qui, sous ce rapport, diffère le plus de celles de sa jeunesse.

Il avoit été transporté de Rome à Florence, où on le voyoit dans le palais Altoviti, *in Borgo degli Albizzi*, lorsque Bottari ayant répandu sur son compte l'opinion qu'on vient de combattre, la maison Altoviti, cessant d'y voir un portrait de famille, attacha moins de prix à sa conservation et s'en défit. Vers l'an 1811, il a été acquis par le roi de Bavière pour la somme de 7,000 écus (41,160 francs).

De l'intérêt que la critique des ouvrages de Raphaël trouve dans ses portraits.

Plus on avance dans l'histoire des ouvrages de Raphaël, plus on aperçoit la cause, et mieux on se rend compte de leur multiplicité. A mesure que croissoit sa réputation, son école augmentoit en nombre de sujets habiles. Disposant d'une telle

quantité d'instrumens dociles à ses inspirations, son génie n'en étoit devenu que plus productif. Plusieurs de ses collaborateurs avoient dérobé le secret, aussi bien de sa manière de penser et de composer, que de celle d'opérer. Ils s'étoient partagé entre eux l'exécution des diverses natures d'objets qui entroient dans ses compositions, et une sorte de division du travail s'étoit établie en ce genre. On sait que la méthode établie étoit ordinairement celle-ci, pour les ouvrages originaux (1) : Raphaël composoit, et dessinoit, Jules Romain ébauchoit, et le maître donnoit le fini; de même pour les copies. L'ouvrage original terminé, il s'en faisoit des répétitions par des élèves ordinairement du second ordre, et la retouche qui avoit lieu étoit de la main ou de Jules Romain ou de Raphaël lui-même.

On comprend dès-lors quelle difficulté doit trouver aujourd'hui la critique à discerner, dans beaucoup d'ouvrages, ceux où Raphaël travailla seul à leur exécution, d'avec ceux où il ne s'en réserva qu'une part quelconque. Le meilleur *criterium* pour de tels jugemens seroit sans doute la certitude qui résulte des points de comparaison que doivent offrir ceux de ses tableaux à l'huile, connus pour avoir dû être nécessairement, et du moins

(1) Lanzi, Stor. pitt., tom. II, pag. 84.

dans leur principale partie, le résultat de son seul pinceau.

Or, il nous semble que ses portraits peints à l'huile sont précisément, et avant tous, les ouvrages que la critique, dont on veut parler, doit employer avec le plus d'assurance à cette vérification; entre eux sont particulièrement ceux qu'il exécuta pour un certain nombre de personnages.

Une lettre de lui à François Raibolini (dit *le Francia*), dans laquelle il le remercie de l'envoi de son portrait, contient aussi des excuses pour le retard qu'il met à lui faire tenir, par réciprocité, le sien propre, et, comme il en étoit convenu, peint par lui seul : « Mes grandes occupations, dit-il, » m'en ont empêché. » *Per le gravi et incessanti occupazioni non ho potuto fin ora fare* DI MIA MANO, *conforme il nostro accordo.* « J'aurois pu, conti- » nue-t-il, le faire exécuter par un de mes jeunes » gens, et le retoucher; mais cela ne conviendroit » pas. » *Che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovine, e da me ritocco, che non si convienne, etc.* (1).

Il y avoit donc des ouvrages dont Raphaël devoit se réserver à lui seul l'entière exécution. Or, il est sensible que les portraits furent nécessairement dans cette catégorie. Aucune sorte de tra-

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 6.

vail d'imitation ne comporte moins dans son ensemble, mais surtout dans les têtes, ce qu'on appelle la *division du travail*, selon le langage de l'industrie. Si cela est vrai de tout portrait en général, à plus forte raison doit-on le croire prouvé et incontestable, des portraits que font faire de leur figure certains personnages de haut rang. D'après cela, on peut être sûr de trouver la manière propre de Raphaël, et sans mélange d'aucun autre pinceau, dans les têtes de portraits dont on a fait mention, ainsi que dans celles de quelques autres hommes célèbres qu'il a peintes à l'huile.

Le portrait de Léon X entre les deux cardinaux, (à cela près des accessoires auxquels Jules Romain travailla) et celui d'Altoviti, qui paroît être de la même époque, à en croire l'ordre suivi par Vasari, sont donc des productions de la seule main de Raphaël, et de sa dernière manière. Si le hasard n'avoit pas dispersé dans toutes les contrées de l'Europe les œuvres de son pinceau, les deux qu'on vient de citer seroient surtout d'un grand secours pour éclairer la critique, dans la manière de ranger selon le degré de leur originalité plusieurs des tableaux à l'huile dont nous allons reprendre la description.

Tableau du Portement de Croix, dit *lo Spasimo di Sicilia*.

—

Gravé par Toschi.

La connoissance particulière que nous avons été à portée d'obtenir de certains ouvrages sur les-

quels pourroit se fonder une semblable comparaison, nous porte à regarder comme étant du pinceau proprement dit de Raphaël, et appartenant au plus haut degré de son talent, le tableau du *Portement de Croix*, qu'on appelle *dello Spasimo di Sicilia*, parce qu'il fut exécuté pour le monastère de Palerme, en Sicile, appelé *Santa Maria dello Spasimo*.

Ce chef-d'œuvre de la peinture a subi d'extraordinaires vicissitudes. Le vaisseau qui devoit le conduire à Palerme (1) fut battu sur les côtes d'Italie d'une violente tempête; il y échoua et s'ouvrit en donnant contre un écueil. Tout périt, hommes et marchandises. Une sorte de miracle sauva le tableau : la caisse qui le renfermoit, portée par les flots sur la côte de Gênes, y fut repêchée et tirée à terre. Heureusement l'eau de la mer n'y avoit pas pénétré. On l'ouvrit, et l'on trouva la peinture intacte. Le bruit de cet événement arriva à Palerme, d'où l'on s'empressa de réclamer le tableau naufragé. Il paroît que la réclamation souffrit de grandes difficultés, car il fallut toute la protection de Léon X pour le faire rendre au couvent de Palerme, qui en paya largement la restitution. Philippe IV, l'ayant fait depuis enlever secrètement, l'envoya en Espagne, et le monastère

(1) Vasari, *ibid.*, tom. III, pag. 199. — Baldinucci, tom. II, pag. 175.

du *Spasimo* fut indemnisé de la perte de son tableau par une rente de 1,000 écus (1). Transporté depuis à Paris, par l'effet de la guerre de 1810, il a été remis sur toile en 1816, et est enfin retourné en Espagne.

Mengs est celui qui, de son temps, contribua le plus à ramener l'attention des artistes sur ce chef-d'œuvre en quelque sorte oublié par l'effet de son éloignement, et à lui rendre la juste célébrité que le faux jugement de Malvasia avoit paru lui enlever. Dans sa description des principaux tableaux du roi d'Espagne, à Madrid, Mengs (2) passe en revue tous les mérites de cette peinture, et la savante analyse qu'il en fait présente l'idée complète de la réunion de beautés à laquelle peut parvenir un savoir consommé, aidé du sentiment le plus profond.

Le moment choisi par le peintre, dans cette pathétique composition, est celui où, accablé sous le poids de sa croix, en montant au Calvaire, le Sauveur est tombé sur ses deux genoux; mais sa divine résignation ne l'abandonne point, quoique sa force physique soit prête à défaillir. De sa main droite il serre la croix, mouvement qui semble dire : je veux souffrir jusqu'à la mort. Son corps et sa tête se retournant vers les saintes femmes

(1) Museo Fiorentino, tom. I, pag. 54, not. 1.

(2) Opere di Ant. Raff., Mengs, tom. II, pag. 74 et suiv.

qui fondent en pleurs, le Christ s'adresse à elles; et, en leur annonçant la ruine de Jérusalem, il semble leur dire de ne pas pleurer sur lui, mais bien sur leurs enfans. On ne croit pas que Raphaël, dans aucune de ces compositions, ait porté à un égal degré de force et d'illusion l'expression de toutes les nuances de douleur.

Nous l'avons dit, le mot, ou si l'on peut s'exprimer ainsi, le texte du tableau est : *Ne pleurez pas sur moi, mais sur vos enfans, etc.* Voilà pourquoi il y a des larmes sur les visages des deux saintes femmes, de saint Jean, de la Madeleine, de la sainte Vierge. Lorsque la douleur s'échappe par les pleurs, elle ne produit plus cette sorte d'expression muette et concentrée, qui n'altère ni la régularité des traits, ni le caractère tranquille de la beauté. Raphaël, dans la représentation des douleurs religieuses, a toujours respecté les limites d'une convenance prescrite également, et par la nature du sujet, et par l'intérêt de l'art. Il s'est plu ici à graduer, selon l'âge ou la nature des personnages, l'impression de la douleur sur les traits de leurs visages, c'est-à-dire, l'altération plus ou moins grande qu'ils peuvent recevoir de sa manifestation.

Ainsi l'on observe qu'il y a moins de cette altération physique, et que dès-lors il y a plus de noblesse dans les physionomies de saint Jean et des

saintes femmes, que dans celle de la Madeleine, dont les traits expriment aussi une moindre affection matérielle que ceux de la sainte Vierge. C'est toutefois sur sa tête, qui est d'un âge plus avancé, que Raphaël a voulu empreindre le sentiment de la douleur, par les caractères les plus énergiques.

Le discours n'a point de paroles pour donner l'idée de la profondeur et de l'énergie de ce sentiment, sur le visage de la Vierge. Ses yeux rouges de pleurs, la contraction des muscles du front, l'ouverture de la bouche, le regard dirigé vers le Christ, tout cela, joint à l'ensemble de l'attitude, a une puissance d'affection passionnée, qui réagit sur le spectateur. Il lui est impossible de fixer son regard sur cette tête éplorée, sans qu'il se sente comme saisi d'une émotion sympathique, et que des larmes aussi ne viennent mouiller ses yeux.

Mais ce qui est au-dessus de toute admiration, c'est l'opposition du calme de la tête et de toute la personne du Christ. Il succombe sous le poids de la croix, mais sans l'abandonner, comme on l'a déjà dit. Il y a, et l'on voit en lui, union de la nature humaine qui souffre, et de l'être divin qui sait pourquoi et qui veut souffrir. Raphaël seul pouvoit rendre d'une manière sensible, sur le visage du Christ, dans sa physionomie, et au milieu du plus grand abaissement de la créature mortelle, le sublime de la divinité, dans ce dévouement mys-

térieux. Effort prodigieux du génie, d'avoir su joindre la plus haute noblesse à la situation la plus humiliante.

Sous un autre rapport, on doit aussi vanter la rare habileté avec laquelle Raphaël a rassemblé dans l'espace assez peu étendu de ce tableau, une composition aussi variée de plans, que nombreuse en personnages, et faire tenir dans une hauteur médiocre, en la rendant claire et sensible aux yeux, la marche suivie par l'escorte depuis la ville jusqu'au sommet du Calvaire par les détours de la montée. Il n'y auroit pas un détail de cet ensemble qui ne méritât d'être un sujet de remarque. Après que l'esprit et le sentiment ont épuisé leurs louanges sur le principal, la critique des accessoires vient encore vous forcer d'admirer comment, par exemple, le métal de la cuirasse du centenier qui commande la marche est rendu, ainsi que son brillant, avec une telle recherche de vérité, qu'on y voit réfléchis comme dans un miroir les objets qui se trouvent dans sa direction.

Ce fut une des propriétés remarquables du génie de Raphaël, dans l'exécution de ses tableaux, d'avoir su y exprimer ce que le caractère de chaque sujet a de plus grand et de plus élevé, sans y dédaigner ce qu'il offre en même temps de plus petit et de plus minutieux. Le célèbre Lanzi a fait observer que le fini qu'il donnoit à ses têtes va

quelquefois au point qu'on peut en quelque sorte y compter les cheveux. *Che talora vi si contano, per cosi dire, i capelli* (1). Cela ne s'expliqueroit-il pas par la manière dont il avoit reçu les premiers rudimens de l'imitation à l'école de Perugin et de ses contemporains, c'est-à-dire, dans le système, et selon cet enseignement primitif, qui habitue l'élève à voir les objets de près, par conséquent avec leurs détails, avant de dilater sa vue en lui faisant embrasser trop tôt leur généralité? Seroit-il vrai en outre qu'il est plus facile, à cet égard, d'avancer du moins au plus, que de rétrograder du plus au moins? Mais c'est là un de ces points de théorie pratique, dont le développement exigeroit trop d'étendue.

Tableau de la Vierge dite *à la Perle.*

—

Gravé en Angleterre par Vosterman-le-Vieux, et dans les Études d'après Raphaël, de Bonnemaison.

Le roi d'Espagne possède une sainte Famille de Raphaël, tableau qui doit avoir eu à peu près la même date que le précédent, si nous en jugeons (2), soit par le style du dessin, soit par la manière de colorer. Il passa jadis de Mantoue en Angleterre, où il fut acheté par Charles Ier, avec beaucoup d'autres tableaux précieux. Après la mort de Charles Ier, Philippe IV, roi d'Espagne, l'acquit pour la somme, dit-on, de 3,000 livres

(1) Lanzi, Storia pitt. tom. II, pag. 84.

(2) Ce tableau, apporté à Paris avec le précédent, est retourné en Espagne avec lui.

sterling (72,000 fr.) (1). On raconte qu'à la première vue du bel ouvrage de Raphaël, Philippe s'écria : *Celui-ci est ma perle!* De là l'espèce de surnom qui continue de le désigner.

Le tableau de la *Vierge à la Perle* nous offre, dans la composition de la sainte Famille, une de ces scènes à la fois nobles et gracieuses, dont le genre, d'après l'analyse donnée plus haut de ces sortes de sujets, tient le milieu entre la vérité naïve et simple de la première classe des Vierges et la vérité idéale de la troisième.

La sainte Vierge y est représentée intégralement et de grandeur naturelle, tenant d'une main l'enfant Jésus à moitié assis sur son genou droit, c'est-à-dire que la jambe gauche de l'enfant se pose sur le berceau, quand l'autre est pendante. Le petit saint Jean, relevant de ses deux mains la peau velue qui fait son vêtement, lui présente les fruits qu'elle contient. L'enfant Jésus, prêt à les prendre, se retourne en souriant vers sa mère, comme pour demander sa permission. Marie a le bras gauche appuyé sur l'épaule de sainte Anne à genoux, qui semble dans l'attitude de la méditation. Le fond du tableau est occupé, d'un côté par un paysage, de l'autre par les ruines d'un édifice, où l'on aperçoit la figure de saint Joseph.

(3) *Voyez* Conca, Descriz. odeporica della Spagna, tom. II, pag. 50.

Le coloris de cette peinture, quoique un peu obscurci par l'action du temps, a conservé une grande vigueur, et une harmonie qui, dans quelques parties, ne craindroit pas le parallèle avec les œuvres de l'école de Venise. Les teintes du corps de l'enfant Jésus sont aussi brillantes que les mouvemens et les contours en sont gracieux et purs.

Dans plus d'un endroit du tableau, on découvre certains de ces traits que l'on appelle *des repentirs*. Ils apprennent que la tête de la sainte Vierge, ayant d'abord été dessinée de profil, a été mise de trois-quarts. Les cheveux ont été relevés au-dessus de la tempe gauche. On voit aussi quelques changemens dans les contours de la main gauche de la Vierge et de la cuisse gauche de l'enfant.

Ce tableau nous en rappelle un autre d'une sainte Famille, presque semblable et décrite par Vasari (1). On la cite ici, parce qu'elle porte pour date l'an 1516, époque du quatrième voyage que Raphaël (2) fit à Florence, où il put exécuter ce tableau dans sa troisième manière, à moins qu'on n'aime mieux croire qu'il l'y aura envoyé de Rome en la même année. Quoi qu'il en soit, la

(1) Vasari, *ibid.*, tom. III, pag. 168.
(2) *Voyez* ci-dessus, pag. 42.

date incontestable (1) prouve que Vasari a fait un notable anachronisme, en plaçant la description et l'exécution de cet ouvrage vers l'époque du second séjour de Raphaël à Florence, et assez long-temps avant son départ pour Rome.

Il y a, comme on l'a dit, dans sa composition beaucoup de rapports avec celle du tableau précédent. C'est également la Vierge tenant sur ses genoux son fils, qui accueille avec complaisance le petit saint Jean que lui présente sainte Élisabeth, laquelle se retourne vers saint Joseph, appuyé sur son bâton. On y admire, dit Vasari, l'intelligente délicatesse avec laquelle le peintre a exprimé les rapports qu'ont entre eux les deux enfans dans leur rapprochement, et cet acte de respect de l'un envers l'autre, signe anticipé de l'hommage public qu'un jour il doit lui rendre.

Faute de renseignemens précis sur le temps où fut peint le tableau de la Visitation, nous en placerons la courte mention à la suite des deux tableaux qu'il a accompagnés dans leur voyage d'Espagne en France, et dans leur retour de France en Espagne.

Tableau de la Visitation.
—
Gravé par Desnoyers.

Conca (2) a jugé qu'il y avoit quelque diffé-

(1) *Voyez* Vasari, *ibid.*, pag. 168, et la note où l'histoire de ce tableau est rapportée en détail.

(2) Descrizione odeporica, tom. II, pag. 52.

rence de manière dans la peinture de cet ouvrage, avec celle du tableau appelé *la Perle*. D'après ce qu'on sait sur la diversité des mains que Raphaël, dans ses dernières années, mettoit en œuvre pour l'exécution de ses nombreux ouvrages, on peut facilement s'expliquer les variétés que doivent présenter, uniquement en ce qui regarde la manière d'opérer, des tableaux qui datent toutefois de la même époque. Quoi qu'il en soit, celui de la Visitation est bien sûrement de l'âge mûr de Raphaël. Il en est peu d'aussi remarquables par la simplicité de l'idée, par ce charme d'un sentiment naïf et vrai, puisé dans le texte même de l'Évangile, qui lui prêta une noblesse au-dessus de tout art, parce qu'elle paroît sans art.

Le sujet de la Visitation a été traité par beaucoup de peintres. Le plus grand nombre y a porté (comme on avoit droit de le faire) une certaine pompe de composition, qui, pour l'artiste, est un moyen d'exprimer aux yeux ce que la rencontre de la mère du Sauveur et de celle du Précurseur offrent de grand et de mystérieux. Raphaël a ramené le sujet à sa plus simple expression; c'est la traduction fidèle de l'Évangile de saint Luc (1) : *En ce temps-là, Marie, partie de Nazareth, alla en toute hâte par le pays des montagnes vers la*

(1) Chap. III, ℣ 39.

ville de Juda, visiter sa cousine, qui, depuis bientôt neuf mois, portoit le Précurseur dans son sein. Élisabeth a, de son côté, quitté sa demeure pour aller au-devant de Marie, et elles se rencontrent sur les bords du Jourdain. Voilà tout le tableau. Il ne falloit rien moins que le génie du peintre pour imprimer aux deux personnages ce caractère de décence religieuse, d'affection respectueuse et de pudeur divine, qui annoncent tout ce qu'il y a de merveilleux dans l'état de grossesse visible de la vieille Élisabeth et de la jeune Marie. Rien de comparable à la délicatesse des nuances de sentiment que manifestent l'attitude, le maintien et la physionomie de chacune des deux parentes. Une sorte d'embarras, mêlé d'innocence, se peint sur toute la personne de la Vierge. Sa contenance, sa tête légèrement inclinée, ses yeux baissés, révèlent le mystère dont elle a le secret, et la figure d'Élisabeth lui répond assez par la cordialité de son geste, par la tendresse d'expression de son air, qu'elle comprend à quoi chacune d'elles est appelée.

Après de telles beautés, on n'oseroit vanter ni les détails de l'ajustement, ni la vigueur du coloris, ni l'harmonie du paysage, ni l'excellence de l'exécution dans chaque partie. Ce tableau a six pieds deux pouces et demi de haut, sur quatre pieds trois pouces et demi de large. Peint jadis

sur bois, il a été remis sur toile, à Paris, dans la restauration qui en a été faite.

Tableau de saint Jean dans le désert.

Gravé par Bervic, dans la Galerie de Florence de Vicart.

Raphaël a traité de plus d'une manière le sujet de saint Jean-Baptiste vu dans le désert, où il vécut long-temps retiré avant d'entreprendre sa prédication. Le plus célèbre de tous les tableaux qui le représentent ainsi est celui dont il existe beaucoup de copies. On en distingue trois ou quatre. Il y en a une où l'on reconnoît la couleur de Perrin del Vago. Un autre, par ses ombres un peu noires, décèle la manière de Jules-Romain. Cependant on sait, par Vasari (1), que Raphaël peignit ce tableau sur toile; en sorte qu'aucun de ceux qui sont sur bois ne peut prétendre à passer pour l'original, que l'on présume, par cette raison, devoir être celui de la galerie de Florence (2).

Saint Jean est représenté dans ce tableau à l'âge de douze ou quinze ans. Il est vu de face, nu, et n'ayant qu'une peau d'animal sauvage qui, de son bras gauche, passe derrière lui et revient sur sa cuisse droite. Assis sous des rochers, au bord d'une fontaine, il n'a pour siége qu'un antique

(1) Vasari, *ibid.*, tom. II, pag. 215.

(2) On sait que ce tableau, fait pour le cardinal Colonne, fut donné par lui à Jacobo di Carpi, son médecin, d'où il passa à François Benintendi de Florence, et de là à la galerie de Médicis, ce qui résulte de l'inventaire fait en 1589. La toile a cinq pieds cinq pouces de haut, et de largeur quatre pieds sept pouces dix lignes.

tronc d'arbre, et de ce tronc sort encore et s'élève un rameau auquel s'attache une sorte de croix rustique formée de roseaux. C'est vers ce symbole de la Rédemption que le jeune Précurseur élève prophétiquement la main, comme s'il désignoit déjà le dernier mystère de la vie du Messie qu'il sera chargé d'annoncer.

Quoique saint Jean-Baptiste soit représenté ici sous des formes juvéniles, le choix que Raphaël, probablement pour des raisons relatives à son art, aura fait de ce caractère de nature, n'a rien d'inconvenant, et l'âge du jeune prophète ne contredit point ce qu'on sait de sa vocation. Destiné à prédire le Messie, Jean s'étoit de très-bonne heure retiré dans le désert, pour sanctifier sa vie par le jeûne et les austérités. On peut donc croire et faire entendre qu'à tout âge il avoit été rempli de l'esprit prophétique, dont Raphaël a exprimé l'idée par l'action, comme dans la physionomie de son personnage.

Sous le rapport de l'art, cette figure de saint Jean offre un des plus beaux nus qu'ait faits Raphaël. Il y a beaucoup de vérité, et de celle qu'on nomme *naturelle*, pour la distinguer du *vrai idéal*. Bien que dans le dessin du corps, ou dans les formes du torse, on trouve le style exigé par le sujet, c'est-à-dire, les contours coulans de l'adolescence, on y sent toutefois que l'intention

du peintre fut d'y exprimer, par quelque chose de ressenti dans la musculature, le caractère d'une nature un peu agreste, caractère convenable au genre de vie du jeune solitaire.

Le ton brillant des chairs, et l'opposition très-forte des ombres (on parle du tableau de Florence), donnent à cette figure un relief singulier. La jambe qui vient en avant semble sortir du cadre. Le corps étant vu de face, ainsi que la tête, dont les yeux paroissent se fixer sur ceux du spectateur, il est peu de figures dont l'image reste aussi profondément empreinte dans la mémoire.

Deux autres saints Jean-Baptiste dans le désert.

On a dit que Raphaël avoit représenté de plus d'une manière le jeune saint Jean-Baptiste dans le désert. Nous pouvons en citer deux autres compositions, à la vérité inférieures à la précédente. Dans l'une, la figure, à peu près du même âge, est également assise sur la souche d'un tronc d'arbre, mais dans une pose beaucoup moins noble. Les deux jambes se trouvent écartées de manière à former une de ces dispositions qui, en contrastant avec le bras indicateur de la croix, tiennent un peu du genre de ce qu'on appelle, en style d'école, *pose académique*. L'autre saint Jean est sur un rocher. Une de ses jambes se relève et passe derrière l'autre. Il reçoit dans une coquille l'eau jaillissante de la montagne. Ce tableau fait partie de la col-

lection de Dusseldorf. On le croit peint par André del Sarto.

Tableau de la Vierge de Dresde. — Gravé par Muller.

Vers le même temps, Raphaël peignit pour le monastère de Saint-Sixte, à Plaisance, le tableau du maître-autel, où figurent, dans le haut, la sainte Vierge et l'enfant Jésus sur des nuages, et dans la partie inférieure, saint Sixte d'un côté, sainte Barbe de l'autre. De toutes les images de Vierge qu'enfanta son génie, aucune n'a été conçue dans un style plus large, et, si l'on peut dire, plus pittoresque. Peu de figures ont été pensées et ajustées dans un parti plus libre et plus ingénieux de draperies; peu de têtes offrent un effet plus poétique, et nulle part on ne voit briller avec plus de charme les traits de ce caractère virginal et divin, dont Raphaël a trouvé et fixé *l'idéal.* En considérant cette peinture, rien de terrestre ne se mêle à la pensée du spectateur, qui ne voit plus dans Marie que la mère *glorifiée* du Sauveur, avec l'éclat d'une beauté toute céleste. C'est du milieu d'un ciel tout rempli de têtes de chérubins, qu'elle apparoît au pape saint Sixte et à sainte Barbe, à genoux et représentés dans l'acte d'adoration.

Il faut encore faire admirer au bas de la composition ces deux chérubins, merveilles de couleur, de beauté, d'expression et de vie, qui sem-

blent sortir du tableau, tant la peinture leur a donné de saillie.

Raphaël considéré comme architecte.

Il en est de l'histoire de Raphaël, lorsqu'on veut embrasser l'ensemble de ses ouvrages, comme de ces histoires universelles qui comprennent tant de régions à la fois, que l'écrivain, quelque méthode qu'il emploie, est parfois obligé d'intervertir l'ordre des temps et des matières, de revenir souvent sur ses pas, et de reprendre un sujet qu'il aura été forcé de laisser en arrière, pour ne pas trop couper la suite d'objets qui se lient nécessairement les uns aux autres.

Ainsi, ayant à considérer Raphaël comme architecte, nous avons cru devoir réunir sous un seul coup-d'œil, et parcourir de suite, au lieu de les disperser parmi les mentions d'autres sortes d'ouvrages, les notices de ses productions en architecture.

Déjà nous l'avons vu, successeur de Bramante en 1514, construire cette cour du Vatican, qu'il rendit depuis si célèbre par la décoration des *loges*. En parcourant maintenant, et sans interruption, tous les travaux qui lui ont assigné un rang distingué dans l'art de bâtir, nous ne laisserons pas d'être encore fidèle à l'ordre chronologique suivi par nous jusqu'à présent, puisque c'est du 1er août 1515 et du 27 août 1516 que

datent les brefs de Léon X qui nommèrent Raphaël ordonnateur de la fabrique (ou construction) de Saint-Pierre, et surintendant des édifices antiques de Rome.

Il a suffi jusqu'ici de faire remarquer, et on l'a fait plus d'une fois, que Raphaël étoit fort loin d'être alors novice en architecture, ou du moins dans l'art de la dessiner. Cette habileté, que font admirer même ses premières peintures, étoit assez générale parmi les élèves de l'école de Perugin. On la retrouve, peut-être plus frappante encore, dans les écoles du siècle précédent; et les peintures du *Campo Santo*, à Pise, en font foi (1). Au siècle de Raphaël, et encore dans celui qui le suivit, l'esprit de méthode et d'analyse n'avoit pas isolé, par un enseignement séparé, l'exercice de chacun des trois arts du dessin : au contraire, un lien commun les réunissoit; et ce lien, qui n'existe plus aujourd'hui que dans les notions abstraites de la théorie, étoit alors l'étude du dessin. C'est là que l'architecture puisoit la science des rapports d'ordonnance, d'harmonie, de proportions, de décoration et d'effet, qui s'appliquent à la formation des édifices comme à celle des corps animés.

On feroit une liste, qui deviendroit ici trop

(1) *Voyez* le Recueil des peintures du *Campo Santo*.

nombreuse, des peintres et des sculpteurs célèbres chez lesquels se sont trouvés réunis, à leurs autres mérites, le savoir et le talent d'architecte. Tous les grands artistes des quinzième, seizième et dix-septième siècles, exercèrent, concurremment avec leur art particulier, celui de l'architecture. Mais il suffira de dire que cet art compte parmi ses maîtres les plus distingués Michel Ange et Raphaël.

Peu de tableaux présentent dans leur fond une composition architectonique plus noble, d'un goût plus pur et plus régulier que celui de l'École d'Athènes. Si quelque chose a pu accréditer l'opinion avancée par Vasari (1), que Bramante avoit tracé à Raphaël le dessin de cette belle perspective, c'est qu'effectivement le parti général de cet ensemble a beaucoup de rapport avec le plan et l'élévation intérieure de l'église Saint-Pierre. Il est certain qu'à cela près de quelques différences commandées par la convenance du sujet, on y voit l'intérieur d'une grande coupole avec pendentifs, au centre de quatre bras : idée alors nouvelle, et dont le projet connu de Bramante put suggérer l'imitation à Raphaël.

Mais les fonds de la plupart de ses fresques au Vatican, et ceux de ses célèbres cartons, dont on

(1) Vasari, Vit. di Bramante, tom. III, pag. 94.

parlera dans la suite, ne les a-t-il pas, sans le secours de Bramante, enrichis des plus belles compositions perspectives d'architecture? Aucun peintre, en exceptant peut-être Nicolas Poussin, n'a su varier avec autant de noblesse et de goût ces accessoires des tableaux. Il suffira de citer les sujets d'Héliodore, du Miracle de Bolsène, de l'Incendie de Borgo, des Apôtres guérissant un boiteux, de Paul et Barnabé auxquels le peuple veut faire des sacrifices, pour se convaincre que de semblables fonds n'ont pu être ni pensés, ni tracés qu'avec les connoissances les plus précises de l'architecture, des ordres grecs, et des principes de la *modénature*.

Raphaël architecte de Saint-Pierre.

Nous ne serons donc plus étonnés qu'après la mort de Bramante, Léon X ait, selon le vœu de cet architecte, nommé Raphaël pour lui succéder (1) comme ordonnateur en chef de la construction de Saint-Pierre. Le bref du pape, ainsi qu'on peut le voir (2), se fonde encore sur ce que, dans les modèles déjà donnés par lui de l'édifice, il avoit justifié la recommandation de Bramante.

On y apprend de plus qu'il avoit enfin réduit à un plan définitif le projet de Saint-Pierre, sur lequel il paroît que Bramante n'avoit point laissé

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 7.
(2) *Ibid.*

de documens bien arrêtés. Non-seulement Raphaël en fixa les données, mais ce que nous avons nommé *plan* d'une manière trop générale, nous devons dire qu'il consista dans un véritable modèle en relief. C'est ce qu'indique clairement, dans le texte latin du bref, le mot *forma;* et c'est ce que confirme encore plus positivement la lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione (1). « Notre saint » Père, dit-il, m'a mis un grand fardeau sur les » épaules, en me chargeant de la construction de » Saint-Pierre. J'espère ne pas y succomber. Ce » qui me rassure, c'est que le modèle que j'ai fait » plaît à Sa Sainteté, et a le suffrage de beaucoup » d'habiles gens. Mais je porte mes vues plus haut; » je voudrois trouver les belles formes des édi- » fices antiques. Mon vol sera-t-il celui d'Icare? » Vitruve me donne sans doute de grandes lu- » mières, mais pas autant qu'il m'en faudroit. »

Raphaël s'étudioit donc à se rapprocher, plus qu'on ne l'avoit encore fait, du goût et des formes de l'architecture grecque. Vitruve ne lui offroit pas de quoi remplir complètement l'idée qu'il s'étoit formée du beau en architecture; il visoit plus haut.

Rien ne prouve mieux, ce nous semble, et la délicatesse de son goût, et la pénétration de son

(1) *Voyez* à l'Appendice le texte de cette lettre, n. 8.

génie, que ce jugement qu'il porte de Vitruve, alors l'oracle et le guide de tous les architectes. Instruit qu'il devoit être, et comme on l'étoit de son temps, par tous les réfugiés de Constantinople, que la Grèce avoit conservé plus d'un monument du beau siècle des arts, il sembloit pressentir la superiorité de ces originaux sur les copies que l'antique Rome en avoit faites, et il aspiroit à s'en procurer la connoissance par de nouvelles recherches. A cet effet, il entretenoit des dessinateurs dans l'Italie méridionale, et il en envoyoit jusqu'en Grèce (1).

Quand on sait quelle connexion de principes fait participer nécessairement les ouvrages de tous les arts à une sorte de communauté de style et de goût, et quand on considère combien cet effet doit être plus sensible, lorsque les ouvrages de ces arts procèdent du génie d'un même homme, on voit ce que l'architecture auroit pu devenir dans le temple de Saint-Pierre, sous la direction de Raphaël. Ce monument, par son plan et dans ses élévations, ne pouvoit sans doute avoir rien de commun avec les temples de la Grèce; mais qui peut dire ce qu'auroient gagné ses proportions, ses détails, l'économie et le choix de ses ornemens? Qui sait quelle pureté de profils, quel sentiment de

(1) Vasari, Vit. di Raff., tome II, page 204.

noblesse et de grâce tout l'ensemble auroit pu acquérir, par une application du système de l'antique, telle que Raphaël l'auroit conçue et réalisée? On ne sauroit s'empêcher de regretter qu'un édifice qui devoit servir de modèle au goût de toute l'Europe, n'ait point été élevé sur les dessins de celui qui, dans un autre genre, n'a pu encore être ni égalé ni remplacé.

Plan de Saint-Pierre par Raphaël.

Regrets superflus. Non-seulement le modèle de Saint-Pierre fait en relief par Raphaël a disparu, mais il n'est resté de lui qu'un seul dessin, et uniquement du plan de l'édifice; c'est Serlio qui nous l'a conservé (1) dans son Traité d'architecture. Selon lui, et cette notion s'accorde avec les précédentes, Bramante étant mort sans laisser un projet complètement rédigé, ce fut Raphaël qui ramena le vaste ensemble de sa disposition à la forme qu'en présente le dessin qu'on vient de citer.

Ce plan est sans contredit le plus beau qu'on ait imaginé et produit, selon le système des églises modernes. On sait que Bramante, dans sa conception première, s'étoit inspiré, pour les nefs, de la disposition des grands arcs de l'édifice antique appelé vulgairement le Temple de la Paix, et de la

(1) Architettura di Serlio, pag. 34.

construction comme de la forme du Panthéon, pour la réunion des quatre nefs. Obligé de remplacer la vieille basilique de Saint-Pierre, dont les nefs à colonnes étoient surmontées d'un plafond en bois, par une immense construction en voûtes, il lui fallut substituer des pieds-droits aux colonnes, et de vastes arcades au système des plates-bandes.

Ce genre admis, et Raphaël n'avoit plus à délibérer sur le choix, il faut convenir qu'on n'a jamais tracé un plan plus simple, plus grandiose, mieux dégagé, et d'une plus parfaite harmonie. La disposition de ce qu'on appelle une croix latine est elle-même une tradition des anciennes basiliques. Qui voudra examiner chaque détail de ce plan verra qu'il n'y a aucune forme des parties circulaires, soit de l'apside, soit des deux croisillons, qui ne soit une imitation de l'intérieur du Panthéon, ou de quelque autre monument antique.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner quelles furent les raisons qui, dans la suite, firent renforcer, et par conséquent augmenter de volume les supports de la coupole, ce qui obligea d'en faire autant à la masse des pieds-droits de la nef. Si l'on considère en elle-même la disposition de l'ensemble arrêté par Raphaël, et en admettant que les masses de son plan aient été alors dans un juste rapport avec l'élévation qui devoit leur corres-

pondre (mais qui nous est inconnue), on est forcé d'accorder que cette disposition, très-supérieure à celle d'aujourd'hui, fera toujours regretter l'abandon du premier projet.

Une autre composition de Raphaël eut le même sort. En 1515, à la fin de novembre, Léon X fit une entrée solennelle à Florence, où Antoine San Gallo renouvela, en pompe et en décoration architecturales, le luxe et la magnificence des anciens Romains. Le pape avoit fait venir avec lui Michel Ange et Raphaël (1), pour avoir de chacun d'eux un projet sur le grand frontispice, dont il avoit dessin d'orner l'église de Saint-Laurent, bâtie jadis par les Médicis ses ancêtres (2). Cette résolution n'eut pas de suite; mais il paroît constant que Raphaël avoit conçu et dessiné une fort belle composition, qu'Algarotti déclare avoir vue dans la collection du baron de Stosch, et dont il avoit obtenu de tirer une copie (3).

C'est durant le séjour fait alors par Raphaël à Florence pour la quatrième fois, qu'on présume qu'il doit avoir terminé le tableau de la sainte Famille, mentionné déjà, et décrit, page 42 et page 208. On croit aussi qu'à cette époque aura été rédigé le second engagement de terminer le

(1) Vasari, Vit. di Mich. Angelo, pag. 217.

(2) Vasari, *ibid.*, pag. 216.

(3) Comolli, Vit. ined., pag. 72.

tableau de l'Assomption, dont il a été déjà question, page 47, pour le monastère de *Monteluce.*

Palais dell' Uguccioni.

Mais ce fut indubitablement alors que Raphaël eut l'occasion de donner les plans et les dessins des deux charmans palais que Florence met au nombre de ses plus précieux monumens d'architecture.

Le palais *degl' Uguccioni*, qu'on voit sur la place du Grand-Duc, a été attribué par quelques-uns à Michel Ange. Il ne faut pas des yeux fort exercés à discerner les manières de chaque maître, pour reconnoître, premièrement, que le goût ou le style du dessin de ce palais est bien celui des autres palais reconnus, sans contradiction aucune, pour être de Raphaël; secondement, que cette sorte de cachet (si l'on peut dire) qui fait si bien distinguer l'architecture de Michel Ange, ne se montre point ici. Or, chacun connoît les détails capricieux d'ornement qui lui furent particuliers, et qui servent encore à désigner les ouvrages de son école.

La façade du palais dont il s'agit (1) offre dans un assez petit espace un ensemble à la fois grand et riche, simple et varié. Sur un soubassement rustique composé de trois arcades, s'élèvent deux étages, ou deux ordonnances de colonnes engagées. L'é-

(1) Ruggieri, tom. I, pag. 71.

tage principal a une *ringhiera* ou un balcon continu, dont les balustres à double renflement sont sculptés et ornés de feuillages. L'ordre du premier étage est un ionique ; celui du second est corinthien. Bramante et Raphaël eurent assez l'usage d'accoupler les colonnes ou les pilastres adossés aux trumeaux des entre-croisées. La largeur qu'on leur donne encore aujourd'hui dans les palais d'Italie fut favorable à la pratique du doublement de colonnes. Il ne manqueroit pas de quelques autres raisons encore pour l'autoriser. Certainement l'inconvénient qui en résulte, à l'égard des colonnes et de leur effet, n'en est plus un, lorsque les ordres ne se trouvent employés que comme objets de décoration, et, si l'on peut dire, en bas-relief. Or, voilà presque toujours à quoi se réduit généralement leur emploi, dans l'application qu'on en fait aux façades de maisons.

Quoi qu'il en soit, celle de ce palais est encore remarquable, par un goût de *modénature*, ou de profils fort corrects, par la belle exécution des détails, par la noblesse et la pureté des chambranles, qui servent d'encadrement aux fenêtres.

Palais Pandolphini.

On admire cependant encore plus, à Florence, le palais *Pandolphini* (1), élevé sur les dessins de

(1) Architecture de la Toscane (Famin et Granjean, pl. 33.)

Raphaël dans la rue San Gallo. Il n'y a certainement, d'aucun architecte, un dessin de palais plus noble, d'un style plus pur, et d'une plus sage ordonnance. Ni Balthazar Peruzzi, ni les San Gallo, ni Palladio, n'ont produit un meilleur ensemble, avec de plus beaux détails, et dans de plus élégantes proportions. Nulle part l'architecture ne présente de fenêtres ornées de plus beaux chambranles, ni d'étages espacés avec une plus judicieuse symétrie. L'entablement de ce palais se trouve cité au rang des modèles vraiment classiques, dans le recueil des plus beaux détails des monumens de Florence, par Ruggieri (1).

Palais de Raphaël à Rome.

Si Raphaël eût vécu plus long-temps, Rome, sans doute, pourroit montrer beaucoup plus de monumens de son génie, en architecture, qu'elle n'en possède. Il faut cependant s'étonner, qu'au milieu de tant et de si importans travaux, il ait encore eu assez de loisir pour écrire son nom sur des ouvrages peu considérables, si l'on veut, mais d'un goût et d'un mérite dont la valeur doit le placer toujours au premier rang des maîtres de l'art.

Vasari ne nous fait pas connoître d'une manière très-claire si le palais que Raphaël (2) oc-

(1) *Voyez* Ruggieri, Scelta d'Architet.

(2) Vasari, Vit. di Raff., pag. 197.

cupa dans *Borgo Nuovo*, et qui fut détruit pour faire place aux colonnades de la place Saint-Pierre, fut de son dessin, ou de celui de Bramante, qui en fit la construction vers l'an 1513. Déjà il étoit parvenu à un degré de fortune et de célébrité qui lui permettoit cette sorte de distinction extérieure, attachée de tout temps en Italie à la possession d'un palais propre à perpétuer le nom d'une famille. Ce fut effectivement pour laisser de lui un monument, *per lasciar memoria di se* (1), qu'il fit bâtir le palais dont le dessin nous est parvenu (2), et dont Vasari a fait deux fois mention, c'est-à-dire, dans la vie de Raphaël et dans celle de Bramante. Mais, dans l'un et l'autre passage, Bramante n'est cité que comme constructeur, et comme ayant employé un procédé nouveau, qui consistoit à couler dans des espèces de moules les parties saillantes du revêtement et des ornemens de l'édifice (3). Bramante, chargé de nombreuses et grandes entreprises, avoit à sa disposition tous les moyens mécaniques de bâtisse qui, surtout à cette époque, étoient hors de la portée de Raphaël. Celui-ci put donc inventer et produire les plans, les

(1) Vasari, Vit. di Raff., pag. 197.

(2) Raccolta di palazzi di Roma da Giovan. de Rossi, pl. 15.

(3) *Invenzione nuova del fare le cose gettate*. Vasari, Vit. di Bramante, tom. III, pag. 95. — *Fece condurre di getto, etc.* Vasari. Vit. di Raffaello, tom. III, pag. 197.

élévations et les détails d'ornement de son palais, se reposant sur l'amitié de Bramante des soins qu'exigea la construction.

Ce qui le persuaderoit encore, c'est que d'une part on ne reconnoît guère, dans le style de cette architecture, ni la manière de profiler un peu maigre de Bramante, ni une certaine froideur produite par le peu de relief qu'il donnoit à ses ordonnances, et que d'autre part on croit revoir dans cette élégante façade le même goût de chambranles qu'au palais *Pandolphini*. Du reste, les armes de Léon X, dont l'écusson surmonte le chambranle de la croisée du milieu, annonceroit que ce palais n'auroit été terminé que sous son pontificat. Le dessin qu'on a ne permet pas de deviner si tous les portraits qui ornent cette façade sont tous des portraits de papes. On pourroit présumer que ce furent ceux des pontifes sous le règne desquels avoit vécu Raphaël.

L'identité de goût et de pensée qui s'étoit établie dans la peinture, entre Raphaël et Jules Romain (malgré ce qu'on connoît de la diversité de leur manière d'opérer et de colorer), empêche souvent de discerner avec certitude la part du maître et celle de l'éleve. Il dut à plus forte raison en être ainsi à l'égard des ouvrages d'architecture. La même cause a dû produire la même confusion; Villa Madama.

elle avoit déjà lieu de leur temps. Déjà la critique des contemporains attribuoit indistinctement à l'un ou à l'autre certains monumens qui, de fait, doivent passer pour être les produits d'un seul et même génie. Si l'on en croit Vasari (1), le charmant édifice appelé d'abord à Rome *Villa del Papa*, puis, et encore aujourd'hui, *Villa Madama*, seroit du dessin de Raphaël. C'est aussi l'opinion de Piacenza (2), qui croit cependant que Jules Romain y eut part (ce qui est certain quant à l'exécution des ornemens et des peintures).

Il n'y a pas moins d'incertitude sur quelques autres petits palais, chefs-d'œuvre de grâce et de goût, édifices vraiment classiques, que l'on prendroit dans Rome pour être de ces habitations d'anciens Romains que le temps auroit oublié de détruire. Il suffit de les désigner ainsi aux connoisseurs, car ils ont passé par tant de propriétaires, qu'on ne sauroit plus sous quel nom les citer. Rien au reste n'empêche de les attribuer à Jules Romain, et on le peut sans faire tort à Raphaël, puisque l'élève, en ce genre, est encore l'ouvrage du maître.

Ecuries d'Augustin Chigi.

Un petit bâtiment qu'on s'accorde à regarder comme ayant été une production de ce dernier,

(1) Vasari, *ibid.*, pag. 207.

(2) Baldinucci, tom. II, pag. 350, note 1.

est celui des Écuries d'Augustin Chigi, à la Longara. Ce qui fait l'éloge du goût et du style de son élévation, et ce qui sans doute auroit pu jeter de la défaveur sur toute autre, c'est qu'elle fait face et sert de pendant à un des édifices les plus élégans de Balthazar Peruzzi (*la Farnesina*), et que l'on prendroit les deux bâtimens comme l'œuvre du même auteur.

Palais près Saint-André *della Valle*.

On cite ordinairement à Rome, comme l'ouvrage tout à la fois le plus authentique et le plus considérable de Raphaël en architecture, un assez grand palais, qu'il nous seroit difficile de désigner par le nom de son propriétaire (1), mais que tout le monde connoît pour être dans le voisinage de *Sant. Andrea della Valle* (2). Sa façade, des mieux ordonnées, se compose d'une suite de douze fenêtres, dont les trumeaux sont ornés de colonnes doriques accouplées, formant l'étage principal, et couronnées par un fort bel entablement avec des triglyphes et métopes. On ne sauroit voir un soubassement mieux entendu, et d'un meilleur effet, que celui qui forme la partie inférieure de ce palais. Les bossages y sont employés avec beaucoup de variété, et de manière à leur faire produire le

(1) Nous trouvons que ce palais a été appelé *Coltrolini*, puis *Caffarelli*, puis *Stoppani*.

(2) Palazzi di Roma da Giov., de Rossi, pl. 17.

caractère de la force, sans qu'il en résulte l'effet de la pesanteur. Dans toute cette disposition, les pleins et les vides alternent entre eux avec cette sorte d'accord, qui sembleroit n'être qu'un effet de la fantaisie, et qui paroît toutefois avoir été dicté par la loi du besoin.

Chapelle d'Augustin Chigi.

Il y a dans l'église de *Santa Maria del Popolo*, à Rome, une belle chapelle en coupole, qui appartint à Augustin Chigi, et qu'on s'accorde à reconnoître pour une œuvre d'architecture de Raphaël. Les écrivains vont plus loin; ils veulent qu'il ait été l'auteur des cartons sur lesquels Sébastien del Piombo auroit exécuté les fresques dont la chapelle est décorée; et ils lui attribuent encore une part dans ses sculptures, c'est-à-dire, soit dans leur invention, soit dans leur direction (1). Ce dont tout le monde convient au reste, en voyant cette chapelle, c'est que, si la main de Raphaël ne s'y montre nulle part avec une évidence qui permette d'affirmer les allégations précédentes, il y a assez de son goût pour qu'il soit difficile de les contester entièrement.

Statue de Jonas dans cette chapelle.

Personne n'oseroit nier, par exemple, que l'élégante et gracieuse statue de Jonas, qui occupe

(1) Comolli, Vita inedita, pag. 74.

une des quatre niches de la chapelle dont on vient de parler, auroit pu recevoir, comme on le prétend, de Raphaël lui-même, soit en modèle, soit dans le fini précieux et moelleux de son beau marbre (1), une grâce de contours, une *morbidezza* d'exécution très-particulière pour cette époque, et, dans la tête surtout, une imitation de l'antiquité que ne présentoit alors aucun ouvrage.

Nous n'avons pas de preuve que Raphaël ait personnellement manié le ciseau, ou fait le modèle de quelque statue. Toutefois, si, d'après certaine tradition (2), l'on pouvoit être autorisé à l'admettre, la statue de Jonas seroit l'ouvrage le plus propre à rendre cette opinion vraisemblable. Ajoutons que Lorenzo Lotti, appelé *Lorenzetto* (3), étoit élève de Raphaël, et la statue de vierge, dont nous verrons qu'il fut l'auteur, en exécution du testament de son maître, au Panthéon, n'annonce rien qui pour le style et le goût réponde au mérite du Jonas. Dans tous les cas, si l'opinion, sur laquelle nous restons en suspens, s'est perpétuée jusqu'à nos jours, c'est, il faut en convenir, qu'il y a donc dans l'ouvrage même quelque chose qui empêche de la regarder comme improbable.

(1) Ce marbre provint d'un morceau de corniche tombé du temple de Castor et Pollux au *Forum Romanum*. (Carlo Fea, Notizie intorno Raffaello.)

(2) Comolli, Vita inedita, pag. 77.

(3) *Ibid.*, pag. 93.

L'histoire de cette période des arts, en Italie, a produit trop d'hommes universels, pour qu'on puisse douter de la facilité qu'auroit eue Raphaël à s'exercer dans chacun des arts du dessin, s'il eût fourni une plus longue carrière. Michel Ange avoit commencé par être sculpteur. Il n'eût peut-être pas prétendu à autre chose, s'il avoit pu suivre son goût particulier; mais il s'adonna encore au dessin, et y acquit une habileté extraordinaire. On l'appliqua dès-lors à tout : il fut par occasion ingénieur militaire et civil; dès-lors architecte; il finit par être peintre, on doit le dire, malgré lui. Qui sait si Raphaël n'auroit pas eu l'ambition de donner à Michel Ange un rival dans la sculpture? Toujours peut-on présumer, d'après le goût de son dessin, que le style de sa sculpture auroit eu, avec celui de l'antique, beaucoup plus de ressemblance que le style des statues de Michel Ange.

Il n'a touché en effet à aucune des parties subsidiaires qui entrent dans le domaine si varié des arts du dessin, sans y reproduire, avec les principes, les erremens et le goût des anciennes écoles de la Grèce, cette sagesse de formes, cette pureté de goût, cette fleur de grâce et d'élégance qui furent le privilége d'un petit nombre d'époques, et qui peut-etre, comme il arrive à certains végétaux rares et délicats, ne se développent qu'à de longs intervalles.

L'esprit de ces belles traditions, Raphaël le porta, soit par son action directe, soit par une influence indirecte, dans les plus grands, comme dans les plus petits ouvrages; dans le dessin du plan général de Saint-Pierre, comme dans le style des plus modiques constructions; dans les plus hautes entreprises de la peinture, comme dans ces légers détails dont on a prétendu que la fabrique des vases de Faenza lui avoit emprunté les contours et les ornemens. Effectivement, tout ce qui reçut, plus ou moins positivement, le contact de son goût ou de sa direction est devenu classique, est resté modèle en son genre, et n'a point encore été égalé. Les portes en bois des salles et des loges du Vatican, qu'il fit exécuter par Jean Barile (1), sont demeurées les chefs-d'œuvre de l'art de travailler le bois dans la menuiserie d'ornement. Le pavé de la galerie des *loges*, ouvrage de Luca della Robbia (2), offroit, avant les dommages que le temps y a causés, l'ensemble des compartimens le plus riche et le plus varié que l'on puisse imaginer. Que n'eût pas produit de nouvelles merveilles au Vatican cette grande école de Raphaël, nommé sur-intendant de tous les travaux de ce palais (3), si de plus longs jours lui eussent été ac-

(1) Vasari, *ibid.*, pag. 206.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*

cordés, lorsque la seule galerie des *loges* présente à l'admiration tant d'objets remarquables!

Peintures de l'histoire de la Bible dans les petits plafonds des loges.

—

Gravées par Aquila et Chapron.

Vasari a parlé beaucoup trop en abrégé de ce grand travail des *loges*, dont nous n'avons jusqu'à présent fait connoître que la partie décorative, celle que Raphaël avoit renouvelée d'après les modèles de l'antiquité, et à laquelle les modernes ont donnée le nom d'arabesque. (Voyez plus haut, *pag*. 111.)

Mais la même galerie lui a dû une célébrité plus grande encore, par cette suite inestimable de tableaux peints à fresque, répartis quatre à quatre, dans les compartimens des petites voûtes de chaque travée, et qui comprennent, au nombre de cinquante-deux sujets, l'histoire de l'ancien Testament. Aussi appelle-t-on cette suite : *la Bible de Raphaël*.

Le choix de quelques-uns des sujets de cette belle série ne semble laisser aucun doute sur l'intention qui le dicta, et sur l'esprit de rivalité inévitable (dont on a déjà parlé) et qui devoit exister entre Michel Ange et Raphaël. Mais rien aussi n'est plus propre à faire comprendre quel fut le malentendu des critiques, sur le profit qu'un artiste peut faire des ouvrages d'un autre, sans lui rien emprunter au fond, et par conséquent sans cesser d'être original.

Michel Ange, indépendamment de la science prodigieuse de son dessin, avoit sans doute étonné par la grandeur et la hardiesse de quelques-unes de ses conceptions, dans les voûtes de la chapelle Sixtine, où il osa se faire le peintre de la Création, et rivaliser avec le texte de la Genèse, dans la manière d'en décrire les merveilles. Or, il est difficile de se refuser à croire qu'ici encore Raphaël n'auroit pas eu en vue Michel Ange et la chapelle Sixtine (1), en se donnant pour thèmes quelques sujets semblables dans les *loges*. Tels sont ceux, par exemple, où, reproduisant à sa manière les mêmes idées, il peignit l'Éternel créant la lumière, débrouillant le chaos, lançant de chaque main dans l'espace le soleil et la lune, formant la terre et ses habitans, de son souffle animant l'homme, et ordonnant à la femme d'en être l'indissoluble moitié.

Il n'y a pas, il est vrai, de comparaison à faire entre les ouvrages des deux peintres, si on considère la différence de dimension que chaque local a dû prescrire à leurs peintures. Michel Ange ne pouvoit point ne pas faire du colossal dans les grands espaces qu'il avoit à remplir. Raphaël, borné par ses emplacemens, ne put donner à ses compositions que la mesure des tableaux qu'on

(1) *Voyez* plus haut, à l'article des Sibyles et des Prophètes de l'église *della Pace*.

appelle *de chevalet*. Mais il y a en peinture une sorte de grand que le compas ne mesure point, et dont aucun rapprochement ne sauroit fixer la dimension. D'après cela, nous pouvons dire que Michel Ange n'a rien produit d'aussi grand, quant à la pensée, au caractère et à l'action, que la figure du Père éternel débrouillant le chaos; et c'est par ce genre de grandeur que Raphaël s'est montré supérieur à son rival, dans tous les sujets qu'après lui et à son exemple il a tirés de la Bible.

Ainsi, lorsqu'on parle de ce que Raphaël a dû à Michel Ange, ici encore on ne voit pas ce que cette prétendue redevance offre de réel et de positif. Quand nous admettrions donc en cet endroit, comme nous l'avons admis plus haut, qu'il dut à Michel Ange d'agrandir sa manière, il n'y a encore moyen d'entendre par là autre chose, sinon que Michel Ange, par ses ouvrages, auroit été ce noble aiguillon qui, dans tous les genres, a incité les grands hommes à égaler et à surpasser les grands hommes qui les ont précédés.

Si Raphaël parut avoir grandi par l'exemple, et après la vue des œuvres de Michel Ange, ce ne fut pas un effet de cet exhaussement factice et d'emprunt, qui se fait un piédestal du savoir d'autrui. L'accroissement qu'ont éprouvé chez lui toutes les qualités qui s'y développèrent fut au contraire de la nature de celui qui a lieu dans tous les êtres

doués de cette faculté. Je compare Raphaël à un de ces arbres, enfans privilégiés de la forêt, qui vont s'appropriant tous les sucs d'un terrein propice, toutes les faveurs du ciel, profitant de toutes les influences qui les entourent, mais qui trouvent aussi dans leur propre sève la vertu qui les fait grandir, se ramifier et s'étendre sans fin.

La suite des cinquante-deux sujets de la Bible et du nouveau Testament est un de ces ensembles dont le discours doit abandonner la description à l'art qui sait en multiplier les redites. C'est donc aux collections qu'en ont publiées deux graveurs, l'un Italien, l'autre Français, qu'il nous faut adresser celui qui voudra se former une idée de la fécondité du génie de Raphaël. C'est là qu'il admirera cette propriété qu'il eut d'empreindre chacune de ses compositions de ce qu'on est convenu d'appeler (moralement parlant) *la couleur locale* de chaque genre de sujet, considéré dans son rapport avec le caractère spécial des temps et des lieux. Ce qu'on ne se lasse point d'admirer, en lisant, si l'on peut dire, cette sorte de traduction par figures des différens chapitres de la Bible, c'est cette image aussi grande que vraie des mœurs du premier âge du monde et de la vie patriarcale; c'est cet idéal d'une autre sorte de poésie, non pas celle du Parnasse grec, mais celle dont le chef des Hébreux reçut l'inspiration sur le mont Sinaï.

On a déjà fait remarquer, en citant les quatre premiers sujets de cette suite, que Raphaël n'y avoit rien emprunté à Michel Ange. Dans les deux suivans, qui représentent la désobéissance d'Adam, ou la tentation d'Ève et leur expulsion du paradis terrestre, nous trouvons au contraire un emprunt manifeste fait à Masaccio. On se rappelle qu'à Florence Raphaël avoit étudié, d'après les ouvrages de cet ancien peintre, dans la chapelle *del Carmine* (1). Masaccio fut en effet pour son temps un de ces hommes qui devancent leur siècle. Il eut déjà de l'ampleur et *du nombre* dans ses compositions, un sentiment d'expression vraie, de la naïveté de style, et un dessin auquel il ne manqua que cette mesure de science qui donne de la hardiesse. Masaccio avoit traité, dans les peintures de sa chapelle, les deux sujets dont on vient de parler. Il peut être curieux d'en faire le rapprochement avec ceux des loges, par Raphaël, qui ne doit encore que gagner à ce parallèle, soit lorsqu'il suit, soit lorsqu'il quitte les traces de son prédécesseur.

Le sujet de la désobéissance ou du fruit défendu, chez Masaccio, a toute la bonhommie de l'école de son temps, toute l'insignifiance d'un art encore retenu par la timidité de son âge. Raphaël sem-

(1) *Voyez* ci-dessus, pag. 33.

bleroit s'être appliqué à établir le contraste le plus frappant entre sa manière de traiter ce sujet et celle de Masaccio, tant le développement de sa composition a de mouvement et de variété. On diroit ensuite qu'il auroit voulu faire preuve à la fois et de jugement et de justice dans l'appréciation des deux sujets. Il dut effectivement admirer le second, celui de l'expulsion du paradis terrestre, et en garder un précieux souvenir.

On ne sauroit, il est vrai, penser et composer d'une manière plus expressive que l'a fait Masaccio, le groupe d'Adam et Ève poursuivis par le glaive de l'Ange. Les deux variétés de douleur de l'homme et de la femme sont rendues par une pantomime aussi noble que touchante. Adam se cache le visage dans ses deux mains; sa confusion est comme le voile que l'artiste a jeté sur l'expression de son désespoir. Le repentir se manifeste, dans toute l'attitude d'Ève, par sa physionomie, surtout par la direction de ses yeux, qui osent encore implorer le ciel.

Raphaël a copié du tableau de Masaccio la totalité de ce groupe, et il faut lui en savoir gré. Quand une belle pensée s'est une fois trouvée frappée au coin du génie, il y a aussi du génie à ne pas vouloir lui donner une nouvelle empreinte, et il y a plus de mérite à se proclamer ainsi débiteur, qu'à dissimuler la dette sous de trompeuses

variantes. Nous serions encore porté à interpréter autrement cet emprunt fait aussi manifestement par Raphaël, et dès-lors à le regarder comme un témoignage qu'il auroit voulu rendre public de sa gratitude envers Masaccio. Or, on sait que la reconnoissance fut une de ses vertus. C'est ainsi qu'on l'a vu se plaire à joindre, conjointement à son propre portrait, celui de son vieux maître, comme s'il eût voulu lui faire éternellement hommage de ses succès.

Comment se décider maintenant, soit à citer, sans les décrire, tant de belles et rares compositions, soit à en choisir quelques-unes, comme pour y arrêter l'attention, ou les recommander à l'admiration particulière du lecteur? Y a-t-il réellement, dans cette suite si nombreuse de peintures qui se succèdent avec une si rare variété, quelques sujets qui méritent une préférence marquée?

Celui du Déluge n'est pas un des moins remarquables par l'effet général, par la diversité des scènes, qui peignent, quoique dans un espace borné, toutes les horreurs du fléau sous lequel le genre humain est près de succomber. On voit sur le premier plan un père disputant à l'inondation toujours croissante la vie de ses deux enfans, un époux soulevant avec peine son épouse déjà expirante. Au sommet d'un mont voisin, un groupe de réfugiés croit avoir trouvé un abri sous une

tente; vaine défense contre les flots qui vont les envahir. L'arche miraculeuse occupe le fond du tableau, et l'on voit la multitude qui s'empresse autour d'elle, implorant en vain le secours du ciel déchaîné contre la terre.

Il est peu de compositions plus sages, plus heureuses que celle des trois jeunes hommes devant lesquels Abraham se prosterne. Raphaël semble avoir réellement deviné le costume des sujets de la Bible. Il y a dans ces jeunes gens on ne sauroit dire quel caractère d'élégance qui n'est pas celui des figures grecques. Ces messagers célestes, en prenant la figure humaine, ont dû revêtir les apparences du pays où ils sont, et leur costume apprend tout de suite au spectateur que la scène est dans la Palestine.

Une partie de l'histoire de Joseph a été racontée par Raphaël, dans quatre sujets qui se distinguent tantôt pour l'abondance, tantôt par la concision de la composition. On ne sauroit en citer une plus abondante en personnages, et plus féconde en expressions de l'ame, que celle où le jeune Joseph raconte à ses frères les deux songes qui lui ont pronostiqué son élévation au-dessus d'eux. Dans les divers groupes de ses auditeurs, on distingue, aux gestes, aux airs des physionomies, les passions envieuses, les projets vindicatifs qui déjà couvoient dans leurs cœurs.

Le tableau de Joseph expliquant les songes devant Pharaon est un de ceux qui suffiroient pour placer Raphaël à la tête de tous les peintres, dans la partie de la composition. Il y a en peinture, comme en poésie, un certain laconisme de description qui a la vertu de donner à penser d'autant plus qu'il en dit moins. Tel est le mérite du sujet dont il s'agit. On n'y voit, pour ainsi dire, que Joseph et Pharaon. Ce qu'il y a de personnages accessoires ne joue aucun rôle, et n'est là que pour la convenance. Mais que ne donne point à entendre l'attitude simple de Joseph, son geste et cette physionomie où se peint l'inspiration? On lit dans toute sa personne la vertu de divination céleste, dont l'effet se communique au roi d'une manière visible. La pantomime la plus expressive, et qui l'est précisément par l'absence de tout mouvement, manifeste la profonde méditation qui l'absorbe. L'index de la main gauche, qu'il a porté sur sa bouche, est le signe de l'attention. On voit, par la position de l'autre main et de ses doigts, que le roi compte et suppute, avec l'interprète, les années de fécondité et de stérilité, dans leur rapport avec ce qu'il a vu en songe.

L'histoire qui se rapporte à Moïse comprend huit tableaux. C'est un choix des traits les plus frappans dans la vie du législateur des Hébreux. Le premier de tous est celui où on le voit, enfant

au berceau, sauvé des eaux du Nil, et recueilli par la fille de Pharaon. Si nous nous arrêtons de préférence sur ce sujet, c'est qu'il est un de ceux où l'on remarque, entre quelques autres de cette suite, l'art du paysage commençant à se développer d'une manière alors nouvelle. Avant Raphaël, on dessinoit, à la vérité, mais plutôt qu'on ne peignoit, des fonds de paysage dans les compositions historiques. Du moins faut-il reconnoître qu'on les peignoit sans harmonie imitative; toute la magie de la perspective se bornant à la diminution des corps et au fuyant des lignes. Le tableau de Moïse sauvé des eaux présente de la fraîcheur de ton, de la dégradation dans les teintes, et de la vérité dans la couleur des eaux du Nil; toutes qualités peu communes alors, parce que le paysage n'étant pas encore parvenu à être un genre à part, on ne le considéroit que comme un accessoire très-secondaire dans les compositions historiques.

Les traits relatifs à l'histoire de Saül, de David et de Salomon, ne sont pas, dans cette galerie de sujets sacrés, ceux qui réclament le moins l'attention du spectateur. Mais l'écrivain qui décrit à l'esprit ce qui est destiné à y arriver par le secours des yeux, doit craindre de fatiguer son lecteur par une énumération de détails, toujours trop longs pour celui qui les connoît, et plus longs en-

core pour celui qui n'a pas vu à quoi ils s'appliquent.

Obligé de choisir, l'écrivain préféreroit ceux dont les sujets se retracent le mieux, soit à la mémoire, soit à l'esprit, et ces sujets-là seront ceux où l'esprit du peintre lui-même aura mis le plus à découvert les ressources propres de son art, c'est-à-dire, celles d'une pantomime éloquente. Tel est entre autres le tableau du Jugement de Salomon. Ce sujet a été bien des fois traité depuis Raphaël, et par de très-habiles pinceaux. Aucun peintre cependant, sans excepter Nicolas Poussin, n'en a rendu l'exposition plus claire, n'a mieux expliqué aux yeux l'objet de la contestation, le but de la décision du juge, et la diversité des passions qui animent chacune des deux parties. Il y a dans l'attitude et l'action des deux mères, une clarté de pantomime qui fait connoître la cause de leur débat, et avec une précision que la parole même auroit de la peine à égaler.

Quatre autres sujets, mais tirés du nouveau Testament, terminent cette nombreuse série de compositions; savoir, la Nativité, l'Adoration des Bergers, le Baptême de Jésus-Christ, et la Cène.

Raphaël, dans ce dernier sujet, a choisi aussi, comme Léonard de Vinci l'avoit fait avant lui, le moment où Jésus-Christ annonce qu'un d'entre

ses disciples doit le livrer. On sent que la difficulté d'une composition qui exige treize convives à table, doit être de les disposer de manière à former un ensemble pittoresque à la fois, et vraisemblable. Léonard de Vinci, en les rangeant sur une seule ligne, selon une convention plus favorable peut-être à l'art que conforme à l'usage, étoit parvenu, par beaucoup d'habileté et par la puissance d'un pinceau expressif, à jeter quelque variété dans cette disposition naturellement monotone. La composition de Raphaël présente ses personnages rangés autour d'une table carrée, vue d'angle. Il y a de l'adresse dans ce parti, qui toutefois n'a pu sauver l'inévitable inconvénient de montrer plusieurs convives par le dos; peut-être faut-il dire que cette difficulté vaincue a mis plus d'embarras encore que de variété dans cet ensemble. Il existe au reste une autre composition de ce sujet, gravée par Marc-Antoine d'après un dessin de Raphaël, et dans laquelle nous voyons qu'il revint au parti, à la fois plus simple et plus favorable aux conventions de la peinture, qu'avoit adopté Léonard de Vinci.

Le lecteur a compris sans doute quelle riche matière offriroit à une savante critique de l'art une collection de cinquante-deux tableaux de Raphaël. Mais on doit apprécier aussi la nécessité où nous nous sommes trouvés d'abréger, dans

une histoire générale, la mention de certains ensembles qui pourroient faire la matière d'un ouvrage particulier. Or, nous serons des premiers à reconnoître que ceci doit s'appliquer aux peintures des *Loges*. C'est là, par exemple, que bien certainement Raphaël a dû employer les premiers talens de son école. C'est aussi là qu'il seroit curieux de porter, par une savante analyse, le discernement que l'œil connoisseur de l'artiste sauroit faire des différentes manières qui, d'accord avec les traditions historiques, révéleroient les noms de ceux qui ont coopéré à cette grande entreprise.

Ainsi l'on sait (1) que Raphaël peignit lui seul et en entier le premier de tous ces sujets, qui est la Création du monde. Ce fut comme une sorte de modèle normal donné à ses élèves dans l'exécution de ses dessins, dont il se contenta, soit de diriger, soit de retoucher, soit d'accorder le travail. Vasari nous apprend que Jules Romain fut spécialement chargé des tableaux représentant la Création d'Adam et d'Eve (2), celle des animaux, la Fabrication de l'Arche, le Sacrifice au sortir de l'Arche, et ainsi de beaucoup d'autres. Mais on voit où conduiroient de semblables recherches.

Nous terminerons cet article par une réflexion

(1) Lanzi, Stor. Pittor., tome II, page 66.
(2) Vasari, Vit. di Giul., tom. IV, pag. 327.

générale sur la manière dont il convient de juger les compositions des tableaux des *Loges*, et d'en apprécier le mérite, par comparaison avec celles de quelques autres maîtres qui, tels que Nicolas Poussin, se sont adonnés à la composition de pareils sujets, et généralement dans la même mesure, c'est-à-dire, celle des tableaux qu'on appelle *de chevalet*.

Il y a en effet une considération qu'on ne doit pas perdre de vue dans ce parallèle : c'est celle des conditions auxquelles l'exécution de ces ouvrages a dû être soumise, et par conséquent des positions diverses où se trouve l'artiste qui en devient l'auteur, selon le rôle qu'ils seront appelés à jouer. En effet, autre est la condition qu'impose au talent le sujet unique dont il s'occupe à loisir, sans que son esprit soit tenu de se partager entre les combinaisons d'une longue suite de sujets divers; autre est celle de l'artiste dont le talent doit embrasser une succession nombreuse de traits d'histoire plus ou moins liés entre eux, soit dans l'idée, soit par le fait, et qui dès-lors obligent son pinceau et son imagination de se répartir sur un grand nombre de points.

Ce dernier nous semble être dans la position de l'auteur d'un poëme divisé en un grand nombre de chants. Entraîné par la diversité de leurs scènes, il laissera au gré d'une inspiration plus ou

moins vive, s'échapper en liberté, et ses vers et les accens de son style. L'autre ressemblera au versificateur, qui, dans l'étendue bornée d'un morceau isolé, se plaît à tout compasser, à soigner chaque pensée, chaque détail, chaque expression. Sans aucun doute, la liberté qui fait le charme de l'un deviendroit chez l'autre négligence, et réciproquement, ce soin qui d'un côté seroit perfection deviendroit d'autre part contrainte et froideur.

Nous croyons qu'on doit voir la même différence de condition et de mérite entre Raphaël improvisant, si l'on peut dire, dans toute la liberté du génie cette longue suite de compositions, et Poussin méditant à loisir et traitant de même quelques-uns de ces sujets. Chez ce dernier tout est beau, noble, judicieux, correct, parfait pour la raison et pour le goût; mais cela sent un peu l'arrangement, le soin et le calcul de la composition. Chez Raphaël tout est conçu et fait de verve. L'image semble s'être échappée et être sortie toute formée de son imagination. Tout paroît avoir été trouvé sans avoir été cherché.

Ne seroit-ce pas aussi là cette différence que, dans l'analyse des œuvres du génie, le sentiment peut mettre entre ce qu'on appelle *créer*, et ce qu'on appelle *produire?* L'action de *création* emporte l'idée de quelque chose de soudain. L'idée

de *production* fait supposer une action qui est le résultat du temps.

Il y avoit en ce temps à Rome un célèbre amateur des arts, dont il a été déjà fait plus d'une fois mention, et qui mérite d'occuper une place dans l'histoire de Raphaël; nous voulons parler d'Augustin Chigi, natif de Sienne.

De la Farnésina et de la fable de Psyché.

Ses affaires de commerce l'ayant appelé fréquemment à Rome, il finit par y établir sa résidence, et il y passoit pour être le négociant le plus riche qu'il y eût en Italie (1). On peut juger de l'étendue de ses relations commerciales, par les réclamations qu'il adressa à la cour de France au sujet de plusieurs vaisseaux qu'on lui avoit saisis, lorsque la guerre éclata entre Louis XII et Jules II. Ses richesses provenoient, dit-on, des mines de sel et d'alun qui appartenoient au saint Siége, et qu'il avoit affermées. Nul enrichi ne fit jamais un plus noble emploi de sa fortune. Augustin Chigi auroit pu l'employer à l'ostentation d'un vain luxe. Son goût, mieux guidé par une louable ambition, le porta vers les jouissances que procurent les ouvrages du génie, et l'amitié des plus célèbres artistes. Il dut à ces nobles sentimens d'associer son nom aux leurs, et de faire vivre sa

(1) Vie de Léon X, par Roscoe, tome II, page 252.

mémoire autant que leurs chefs-d'œuvre. Voilà ce que l'opulence ne sauroit procurer à ceux qui ne demandent aux productions du luxe que la rareté de la matière, ou la cherté de la main-d'œuvre.

On doit à Augustin Chigi, comme on l'a déjà vu, et à son amitié pour Raphaël, les belles peintures des Prophètes et des Sibylles dans l'église de *Santa-Maria della Pace*, et la belle chapelle de *Santa-Maria del Popolo*, qu'il avoit destinée à être sa sépulture. Il devoit y faire exécuter un mausolée, grand ensemble de composition, qui ne reçut pas son complément, et dont le Jonas cité plus haut, ainsi que la statue du prophète Elie, qui lui sert de pendant (1), sont des morceaux détachés.

Les usages de l'Italie lui offrirent encore un bel emploi à faire de sa fortune, par un genre de magnificence qui ne s'est plus reproduit dans ces derniers temps, ni aussi généralement, ni avec autant de dépense, mais auquel les arts dûrent alors une grande partie de leurs succès. L'architecture en effet amène à sa suite les autres arts; lorsqu'elle est favorisée par les mœurs, elle favorise à son tour les grands travaux d'embellis-

(1) *Voyez* VASARI, Vit. di Raff., tom. III, pag. 212, et *ibid.*, Vit. di Lorenzetto, pag. 313.

sement qui en dépendent, et dont elle dépend elle-même.

Il n'y avoit point, à cette époque, de chef de famille noble, riche ou enrichie, qui n'eût l'ambition de léguer aux âges futurs un monument durable de son existence passagère. Ce monument étoit une habitation, à l'architecture de laquelle on consacroit des sommes, qu'ailleurs et depuis, le plus grand nombre des riches consume en superfluités éphémères. Graver son nom sur la porte de sa maison, avec la date de la construction, étoit l'espèce d'équivalent de ces substitutions qui assurent la perpétuité des biens dans une famille. Aussi doit-on à cet usage de pouvoir visiter encore, dans les diverses villes de l'Italie, des demeures plus ou moins somptueuses, qu'illustrèrent, il y a plusieurs siècles, toutes sortes de personnages, qui se rendirent diversement célèbres.

Augustin Chigi eut donc le désir de perpétuer ainsi, dans un palais approprié à sa passion pour les arts, et son nom, et le renom d'homme de goût que la postérité lui a conservé.

Ayant acquis un bel emplacement dans le quartier de *Transtevere,* il fit choix du célèbre Balthazar Peruzzi de Sienne, pour lui élever, sur ce terrain, une demeure plus remarquable par l'élégance de son architecture, que par l'étendue de

sa masse. Nommer Balthazar Peruzzi, c'est donner ou rappeler l'idée de ce charmant style d'habitations, dont nous avons déjà dit que l'étude de l'antique avoit aussi inspiré le goût à Raphaël (1). Mais Peruzzi doit passer pour avoir été dans son genre le Raphaël de l'architecture. Nul n'a su mettre mieux à contribution, mieux assortir aux besoins de son temps, dans les demeures des particuliers, le style et les traditions de l'architecture des anciens. Le caractère de ses édifices s'identifie si bien avec ce qui nous reste de l'antiquité, qu'il ne lui manque d'autre ressemblance que celle de la dégradation du temps. On se figure que, si un habitant de l'ancienne Rome revenoit dans la moderne, il ne se croiroit ramené chez lui, qu'en voyant quelqu'une des maisons bâties par cet architecte, mais surtout celle d'Augustin Chigi. Peut-être cependant seroit-il surpris à la vue du charmant vestibule qui le recevroit. Il est douteux, en effet, que jadis la peinture ait prodigué autant et de telles beautés, au simple *Atrium* d'un palais.

Augustin Chigi s'étoit proposé de réunir dans sa demeure tout ce que le génie des arts pouvoit alors produire d'excellent en tout genre. Il avoit appelé de Venise Sébastien, surnommé *del Piombo*,

(1) *Voyez* ci-dessus, pag. .

qui, renommé pour son coloris, exécuta dans ce palais diverses peintures, mais dont le goût (1) ne soutenoit déjà plus le parallèle avec ce qui sortoit de l'école de Raphaël. Il paroît que le désir d'Augustin Chigi auroit été de ne devoir qu'à ce dernier, et de confier à lui seul la décoration de tout l'intérieur, et l'ensemble de ses embellissemens. Cela semble prouvé par les objets d'ornement, soit exécutés, soit restés incomplets au rez-de-chaussée. Outre la *loggia*, autrement dite le vestibule ou portique à cinq arcades, dont les lunettes, les voussures et le plafond, contiennent la fable de Psyché, ce local, qu'on décrira tout-à-l'heure, renferme encore une galerie de la même longueur, disposée par l'architecte de manière à recevoir une série de peintures dans des compartimens de moyenne dimension. Une seule a été exécutée, et c'est celle qui représente le triomphe de Galatée, dont il a été fait mention plus haut (2).

La lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione, déjà citée deux fois (3), nous apprend que cet ouvrage avoit été terminé par lui avant la fable de Psyché, dont l'entreprise, long-temps et plus d'une fois interrompue, n'étoit pas encore tout-à-fait achevée dans quelques-uns de ses détails

(1) Vasari, Vit. di Sebast., tom. IV, pag. 361.

(2) *Voyez* pag. 87.

(3) *Voyez* l'Appendice, n. 8.

lorsqu'il mourut (1). Comme dans cette lettre, où il répond aux complimens de Castiglione sur la Galatée, il lui annonce que le pape vient de le nommer architecte de Saint-Pierre, ce qui eut lieu en 1515 (2), nous nous sommes cru autorisé à en conclure que la Galatée devant être de 1514, cet ouvrage, ainsi que son style le fait croire, tient encore de la seconde manière de Raphaël.

Dessins de la fable de Psyché. — Gravés par M. Antoine, ou plutôt par deux de ses élèves.

Le palais d'Augustin Chigi, nommé aujourd'hui *la Farnesina*, ayant été complètement achevé avant cette époque, il paroîtra probable que les projets de sa décoration auront pu occuper le crayon de Raphaël, quelque temps avant qu'il en entreprît la décoration. Ne pourroit-on pas ainsi rapporter à la même époque cette nombreuse suite de dessins qu'a gravés Marc-Antoine, et qui sont une sorte de traduction figurée de la fable de l'Ane d'or d'Apulée? On se demande ensuite comment Raphaël, bien qu'il ait pu avoir quelque connoissance du latin, ce que donneroit à entendre l'étude qu'il nous paroît, d'après ses paroles citées plus haut, avoir fait de Vitruve, auroit pu connoître avec autant de détails les inventions du romancier latin, sans le secours de quelques-

(1) *Voyez* l'Appendice, n. 8.
(2) *Voyez ibid.*

uns des célèbres littérateurs du temps, à la tête desquels étoit Balthazar Castiglione, qui se seroit plu à extraire de la narration d'Apulée divers programmes de sujets, pour les livrer à la composition du peintre.

Il ne seroit donc pas invraisemblable qu'un passage de la lettre de Raphaël à Castiglione (1) auroit eu en vue cette suite de dessins, dont le savant littérateur auroit inspiré au peintre la traduction par figures. « J'ai fait (écrit Raphaël) de » plus d'une manière les dessins des sujets que » vous avez proposés. Ils ont l'approbation géné- » rale, si l'on ne me flatte point. Pour moi, je me » garde bien de m'en rapporter à mon jugement; » je crains trop de ne pas contenter le vôtre. Je » vous les adresse; choisissez-en quelques-uns, » s'il y en a qui méritent votre choix, etc. »

Ce passage indiqueroit encore, comme les deux suites de sujets de la fable de Psyché nous le prouvent, que Raphaël avoit composé plusieurs de ces sujets en plus d'une manière (*in piu maniere*). Effectivement, quelques-unes des compositions peintes à la Farnésine, et dont on donnera la description, sont, à quelques variétés près, la répétition des compositions dessinées et gravées. Telles sont celles de Vénus avec Jupiter, de Jupiter em-

(1) *Voyez* l'Appendice, n. 8.

brassant l'Amour, de Mercure convoquant l'Olympe, du Conseil et du Banquet des Dieux. Cette première suite de sujets aura donc donné naissance à la seconde, devenue beaucoup plus célèbre.

Ainsi Raphaël composa, dans le fait, deux histoires de Psyché. Dans la suite de celle dont Marc-Antoine ou ses élèves nous ont conservé les idées, chacune des aventures de la narration est figurée d'après Apulée, en quelque sorte page par page. Mais les emplacemens que la salle du palais de la *Farnesina* présentoit à la peinture, ne permirent pas au peintre d'y suivre un ordre aussi régulier.

Peintures de la fable de l'Amour et Psyché à la Farnesina.
—
Gravées par Dorigny.

La peinture, au reste, n'y a point perdu. Les conceptions y sont d'un ordre bien autrement poétique, et jamais le génie du peintre ne s'est mesuré, dans aucun ouvrage, avec celui du poète, de manière à faire autant douter de la supériorité de l'un des deux arts sur l'autre. Il faut effectivement appeler cet ensemble de décoration par son véritable nom : c'est un poème intitulé *l'Amour et Psyché*.

Trois sortes d'espaces de forme diverse s'offroient, dans le local qu'il s'agissoit de décorer, aux combinaisons du pinceau : 1° les lunettes des arcs distribués tout alentour, pour diviser, au gré

de la construction, la poussée de la voûte; 2° les retombées de ces arcs; 3° le plafond général.

C'est dans les champs des lunettes que Raphaël a distribué les charmantes allégories de la puissance de l'Amour vainqueur de tous les dieux. Ces idées légères étoient souvent entrées dans les badinages de l'arabesque antique, et très-probablement Raphaël y aura puisé le motif général de ces sortes d'inventions; mais nulle part elles n'ont occupé, avec autant de variété, ni dans de telles dimensions, ni d'une manière aussi ingénieuse, l'esprit et le pinceau du décorateur; nulle part le génie moderne ne les a reproduites avec un égal succès; et jamais, depuis Raphaël, ces allégories tant répétées n'ont retrouvé, sous aucun autre pinceau, l'esprit poétique et le charme idéal qu'il sut leur donner.

Chacune des quatorze lunettes comprend un, et quelquefois deux cupidons ailés, enlevant et portant en trophée les armes ou les attributs de l'un des douze grands dieux; ces petits ministres de l'Amour insultent à leurs ennemis désarmés. Ils badinent avec le foudre de Jupiter, avec le trident de Neptune, la massue d'Hercule, la lance et le bouclier de Mars. Leurs attitudes plaisantes, leurs physionomies souvent moqueuses, sont bien l'expression sensible du pouvoir de l'impitoyable dieu, qui blesse en se jouant de ses victimes, et

rit de leurs blessures. On croit que le Tasse avoit en vue ces peintures dans les vers de l'*Aminta* sur la puissance de l'Amour :

> Che fa spesso cader di mano a Marte
> La sanguinosa spada, ed a Nettuno
> Scuotitor della terra il gran tridente,
> Ed il folgore eterno al sommo Giove.

Différens traits de la fable de Psyché et l'Amour occupent les espaces qu'on appelle, dans la construction, *pendentifs* ou retombées des arcs, et qui forment entre les cintres des fonds triangulaires. Leurs arêtes sont cachées par des festons, assemblages de fleurs, de fruits, de plantes variées, dont l'imitation fidèle et précieuse est due au pinceau de Jean d'Udines.

Sur les fonds triangulaires, Raphaël a tracé, dans des groupes pleins de charme et d'expression, quelques-uns des principaux traits du roman d'Apulée. On y voit Vénus qui ordonne à son fils de la venger de Psyché; — Psyché remettant à Vénus étonnée la boîte qu'elle lui avoit commandé de dérober à Proserpine; — l'Amour montrant aux Grâces l'objet de sa passion; — le courroux de Vénus irritée contre Junon et Cérès, qui protègent Psyché; —Vénus sur son char attelé de colombes, montant au ciel pour demander justice au roi des dieux; — la même avec Jupiter; — Psyché portant à Vénus la fiole remplie des

eaux du Styx ; — l'Amour recevant de Jupiter, qui l'embrasse, le gage de sa protection contre les rigueurs de Vénus ; — Mercure envoyé par Jupiter, traversant les airs pour convoquer le conseil des dieux ; — enfin, Psyché transportée dans l'Olympe par Mercure.

De ces dix sujets, huit offrent des groupes de deux, trois, et jusqu'à quatre figures, si ingénieusement composés pour la place irrégulière et resserrée qu'ils occupent, qu'aucun n'y paroît à l'étroit, et ne laisse à désirer un autre champ. Tous se détachent, ainsi que le reste des peintures, sur un fond bleu, les sujets étant tous supposés en l'air, ou reposant sur des nuages. On s'accorde à dire que ces fresques, par suite de quelques altérations, eurent besoin de subir une restauration, dont fut chargé Carle Maratte, auquel on a l'obligation d'avoir conservé l'ouvrage de Raphaël. Mais il paroît que l'opération n'a pas laissé que d'altérer l'harmonie de tout l'ouvrage, et on lui attribue le défaut qu'on reproche au fond actuel, qui est devenu d'un bleu trop foncé.

Ces peintures, livrées aux intempéries de l'air, sous un vestibule resté long-temps sans clôture, ont dû perdre de leur premier charme par les effets de la dégradation, puis de la restauration ; ajoutons encore par quelques négligences commises originairement dans la préparation des en-

duits destinés à la fresque (1). Enfin l'exécution de tout l'ouvrage ayant eu lieu dans un temps où Raphaël, distrait de toutes sortes de manières, dut l'abandonner en grande partie à ses élèves (2), il est certain que ce n'est pas là aujourd'hui qu'on peut se former l'idée de ce qu'il a produit de plus excellent, sous les rapports du maniement de la couleur et de l'harmonie des teintes (3).

Cependant, si la main de Raphaël ne se fait pas reconnoître également partout dans ce grand ensemble, et avec autant d'avantage qu'ailleurs, son génie y domine tellement, son imagination a prodigué à ses compositions tant de beautés et de richesses, que leur admiration laisse à peine, chez le spectateur, quelque place à la critique. Le charme des pensées supplée dans beaucoup de sujets au charme des couleurs. Ceux de Vénus montant au ciel dans son char, et de l'Amour avec les trois Grâces, ont conservé la fraîcheur et la vigueur de leur ton. Mais, disons-le, nonobstant ce que les autres ont pu perdre, le vrai connoisseur se trouve bien dédommagé par l'excellence de ces rares compositions, dont le simple

(1) *Voyez* Bellori, della Reparazione..... e della loggia di Raffael alla Lungara.

(2) Vasari, Vit. di Raffael, tom. III, pag. 223.

(3(Vasari a reproché à Raphaël d'avoir trop employé à ses fresques des mains étrangères. (Vit. di Perino del Vaga, tom. IV, pag. 414.)

dessin suffit pour enchanter l'esprit et les yeux. Où trouver une figure plus vivante, plus aérienne dans son ensemble et son mouvement, que celle du Mercure vu de face, s'élevant aux cieux? Quel groupe plus gracieux que celui de l'apothéose de Psyché? Quelle conception à la fois naïve et majestueuse, familière et sublime, que celle du père des dieux embrassant le fils de Vénus!

Les deux grandes compositions qui divisent entre elles toute l'étendue du plafond, nous montrent le plus haut point auquel soit arrivée la poésie de la peinture, ou, si on l'aime mieux, la peinture de la poésie des Grecs. Certes, Homère n'a point eu de plus claire, de plus intime révélation de l'Olympe et de ses habitans. Quoique l'on doive supposer que le chantre de l'Iliade aura initié Raphaël à ces mystères, et introduit la muse de son pinceau au banquet des dieux, on osera balancer entre la supériorité de l'un des deux arts sur l'autre, et celle de leurs tableaux. Le peintre, en effet, renfermé dans les espaces du réel, soumis aux formes du visible, pour reproduire les créations illimitées de l'imagination du poète, s'il le surpasse en difficulté, ne pourroit-il pas l'emporter en mérite sur celui qui dispose de tout, c'est-à-dire, du possible comme de l'impossible?

Certainement la tâche la plus difficile, l'entreprise la plus considérable du peintre, transporté

dans les régions du monde mythologique, doit être de retracer aux yeux la suite de ces personnages si divers de nature, de physionomie, de caractère, de proportion, d'âge, de costume, dont l'imagination des Grecs peupla le ciel, en empruntant à l'humanité les diversités de formes, par le moyen desquelles peuvent être rendues sensibles toutes les qualités morales, toutes les idées intellectuelles.

Voilà ce que Raphaël a traité d'une main sûre et savante, dans les deux vastes compositions du Conseil et du Banquet des dieux, depuis Jupiter, Neptune et Pluton, Junon, Minerve, Diane, jusqu'à Bacchus, Apollon, Hercule, les Grâces, les Muses, sans manquer de donner à chacun de ces personnages sa physionomie propre, la nature de ses formes, et le degré d'idéal analogue au rang de chacun, et, si l'on peut dire, à la mesure de sa divinité.

La description qui compte et détaille les objets est ce qu'il y a de moins propre à donner au lecteur une idée de compositions aussi élevées, aussi magnifiques d'invention, aussi riches d'exécution que celles du Conseil et du Banquet des dieux. Bornons-nous donc à dire que Raphaël a touché au sommet dans toutes les sphères où son génie s'est exercé. Oui, on le trouve également sublime et inimitable, soit quand la poésie de son pinceau,

recréant l'antique Olympe, en rouvre encore à nos regards les portes fabuleuses, soit lorsqu'à la suite des chantres inspirés par l'esprit divin, il déroule sous nos yeux la succession des faits prophétiques du peuple choisi de Dieu, ou que, nouvel interprète des Évangiles, il retrace la venue du Messie, raconte ses miracles et les actes de ses apôtres, comme nous le verrons bientôt, dans les compositions de ces tapisseries célèbres, qui semblent avoir posé les bornes d'une carrière, au-delà de laquelle Raphaël seul auroit pu découvrir de nouveaux espaces à parcourir.

L'impossibilité qu'il y a pour l'écrivain de rendre compte des deux plus grandes compositions de la Farnésine, nous fera peut-être pardonner d'arrêter le lecteur à une particularité de goût, sur la manière dont Raphaël imagina de les adapter au plafond de cette galerie, sans les faire ce qui s'appelle *plafonner*. Elles sont en effet tracées, et les figures en sont dessinées comme si la position des tableaux étoit verticale. Une assez ingénieuse hypothèse justifie cette disposition. Le peintre, décorateur tout à la fois, a figuré ses peintures comme étant des tapisseries, auxquelles il a supposé des bordures qui indiquent aux yeux, par les clous fictifs qui semblent les fixer, que le tout consiste en une étoffe tendue, et attachée horizontalement au plafond.

Tant d'ouvrages divers occupoient les dernières années de Raphaël, tant de travaux et de soins se disputoient son temps et ses loisirs, qu'il ne pouvoit se livrer tout entier à une seule entreprise. Cela suffiroit pour expliquer comment celle du palais d'Augustin Chigi, ou de la *Farnesina*, commencée avant 1511, reprise à plusieurs fois, malgré la coopération de Jules Romain, de Francesco Penni, de Jean d'Udines, ne put encore être complètement terminée, dans quelques parties d'ornement, du vivant de Raphaël. A beaucoup de diversions forcées, il faudroit joindre, si l'on en croit Vasari, un autre genre de distraction due à un penchant trop peu modéré pour les plaisirs de l'amour. Cette passion, dont il exprima si vivement l'empire, dans l'espèce de temple qu'il auroit consacré à son propre vainqueur, auroit contribué à en retarder l'achèvement. Captivé, dit-on, par les charmes d'une beauté dont son art nous a conservé les traits, il négligeoit les travaux d'Augustin Chigi. Celui-ci, ajoute-t-on, après avoir épuisé les sollicitations pour vaincre les retards, auroit employé le meilleur expédient; ç'auroit été d'opérer la réunion ou cohabitation de Raphaël, dans le lieu même de son travail, avec celle qui l'en détournoit. Ainsi l'ouvrage seroit parvenu à sa fin.

Fornarina.

Gravée par Cunego et Morghen.

Il existe plus d'une répétition du portrait de la maîtresse de Raphaël, connue sous le nom de *Fornarina* (1). Les plus authentiques sont celle de la maison Barberini et celle de la galerie de Florence. La première passe pour une copie faite par Jules Romain, et le ton très-foncé des ombres le feroit présumer. On est porté à croire que l'autre, celle de la galerie de Florence, beaucoup plus belle de couleur, est l'original. Selon Vasari, il existoit un de ces portraits dans le cabinet de Mathieu Botti, négociant, et amateur passionné des arts, à Florence. On ne doute pas que ce ne soit celui-là qu'on voit dans la *tribuna* du Musée florentin. Il a effectivement ce caractère de ressemblance frappante que Vasari s'est plu à vanter par ces mots : *parea viva viva* (2). On prétend, non sans quelque raison, que la tête de la *Fornarina* se retrouve en plus d'un ouvrage de Raphaël. Dans son portrait, elle est vue presque de face, à mi-corps. La main droite relève sa draperie, pour se couvrir à moitié le sein. On a observé, à ce sujet, que Raphaël fut toujours fidèle à la décence, et qu'il ne s'est jamais permis ni une figure libre, ni une image immodeste (3).

(1) Nous apprenons que le palais Barberini possède et la copie dont nous parlons, et l'original même reconnu pour tel par un grand nombre de connoisseurs.

(2) Vasari, Vit. di Raffael., pag. 198.

(3) Vasari, *ibid*, pag. 206, en note.

Tableau de sainte Marguerite. — Gravé par Surugue et Desnoyers.

François I[er] avoit appris en Italie à unir l'amour des arts à la gloire des armes. La réputation et le talent de Raphaël étoient alors à leur comble. Comment le restaurateur des lettres et des beaux-arts, en France, n'auroit-il pas eu l'ambition d'enrichir son pays d'ouvrages propres à y produire, à y diriger le goût et l'étude de la peinture! C'est effectivement à ce prince et à son règne, que la France doit le plus grand nombre des tableaux de Raphaël, qui font encore aujourd'hui le principal ornement du Musée royal. On a vu que le beau portrait de Jeanne d'Arragon (1), et probablement celui de Balthazar Castiglione dont on a parlé plus haut, vinrent à cette époque en France.

Dans le même temps, Raphaël peignoit pour François I[er], ou peut-être pour Marguerite de Valois, sa sœur, une sainte Marguerite qui fut long-temps placée dans la chapelle de Fontainebleau, comme en fait foi le recueil de Pierre Dan, intitulé : *Trésor des Merveilles de Fontainebleau* (2). On ne connoît plus aujourd'hui ce tableau, que par plusieurs gravures qui présentent la sainte debout, ayant à côté d'elle un monstre énorme la gueule ouverte. L'attitude de sainte Marguerite est noble et expressive; sa physiono-

(1) Vasari, Vit. di Giul. Rom., tom. IV, pag. 323.

(2) *Voyez* le Catalogue raisonné des Tableaux du Roi, par Lépicié, tom. I, pag. 92.

mie est pleine de candeur. Malheureusement la restauration qu'on a voulu faire de ce tableau en a altéré l'ensemble, au point qu'on a cessé d'en rendre la vue publique (1). La notion qu'on en trouve, (*voyez Landon, page* 111) vante son coloris comme étant frais et vigoureux, et le mérite du pinceau comme étant *facile et coulant;* le tout enfin, comme digne d'être attribué à la main de Raphaël lui-même.

Saint Michel terrassant l'ange des ténèbres.

Gravé par Châtillon et par Tardieu.

François Ier lui avoit commandé le tableau de saint Michel terrassant l'Ange des ténèbres, et prêt à le percer de sa lance. La proportion de l'Archange plus grande que nature, son attitude à la fois vigoureuse et sans effort, contraste, dans sa simplicité, avec la position violemment contournée de l'ennemi abattu. L'effet général de la peinture, lorsque les couleurs avoient encore toute leur fraîcheur, excitèrent, dans le temps, l'admiration que Vasari exprima en ces termes : « Ce tableau est tenu pour chose merveilleuse. » Raphaël y a représenté une roche brûlée jusque » dans les entrailles de la terre, dont les crevasses » laissent échapper quelques flammes sulfureuses. » Les teintes variées de la carnation de Lucifer » font voir sur tous ses membres l'action du feu

(1) Il a cinq pieds huit pouces de haut, sur trois pieds sept pouces de large.

» qui les a rougis. Sa tête et toute sa personne » manifestent toutes les sortes de rage et de fu- » reur, que produit l'orgueil envenimé, contre » l'oppresseur, qui, du faîte de la grandeur, le » précipite dans l'abîme des peines éternelles. » Saint Michel, au contraire, muni d'une brillante » armure d'or et de fer, joint à l'air céleste de sa » physionomie le caractère de courage et de force » qui imprime la terreur. Il a déjà fait tomber » l'Ange rebelle, et à l'aide de sa lance il l'a pré- » cipité. » — Cet ouvrage, ajoute l'écrivain, mérita à Raphaël, de la part du roi, une très-honorable récompense (1).

Le tableau de saint Michel, peint en 1517 (2), avoit déjà, du temps de Primatice, souffert quelque détérioration, car on trouve porté en dépense un paiement fait à cet artiste pour le restaurer. Depuis, le bois sur lequel il étoit peint s'étant trouvé vermoulu, il fut remis sur toile, et on le voit aujourd'hui, (nonobstant quelques parties qui trahissent un travail de restauration ou de raccordement plus ou moins heureux); on le voit, dis-je, dans un très-bon état de conservation au Musée royal, en pendant avec la belle Sainte-Famille, dont nous allons parler.

(1) Vasari, tom. III, pag. 208.

(2) Lépicié, Catalogue raisonné des Tableaux du Roi, tom. I, pag. 92.

Sainte Famille du Musée royal de Paris.

Gravée par Edelinck et Richomme.

On prétend que Raphaël fut si généreusement récompensé du tableau de saint Michel par François I[er], qu'il crut sa reconnoissance engagée à l'en remercier par l'envoi d'un autre de ses ouvrages, celui de la Sainte Famille, qu'on admire à Paris, comme le morceau par excellence du Musée royal. Il doit passer aussi pour être le chef-d'œuvre de toutes les Saintes Familles de Raphaël. On ne sauroit lui refuser cette prérogative, si l'on considère et la grandeur de la composition, et la perfection de l'exécution, et encore son époque, qui fut celle de la maturité de talent du peintre. L'ouvrage porte en effet pour date l'an 1518, comme cela se lit sur la bordure de l'étoffe bleue de la Vierge, en petits caractères : RAPHAEL. URBINAS. P. M. D. XVIII.

Ce magnifique tableau de six pieds cinq pouces de haut sur quatre pieds trois pouces de large, qui fut transporté le siècle dernier, de bois sur toile, avec un rare succès, est tellement connu par les belles gravures qui en ont été faites, qu'on se croit dispensé d'en retracer la composition par le moyen des paroles, moyen de description toujours beaucoup trop incomplet, quand il n'est pas infidèle, pour faire comprendre par l'esprit ce que la vue seule est en état de lui transmettre.

On a divisé plus haut (1) en trois classes de

(1) *Voyez* page 134.

compositions, tous les sujets de Vierges qui ont si diversement occupé le pinceau de Raphaël. La Sainte Famille du Musée royal de Paris tient certainement la première place dans la catégorie des sujets de la seconde classe, par l'importance et la dignité de sa composition. Elle participe encore du caractère idéal de la troisième, par l'intervention des deux Anges que Raphaël a fait entrer poétiquement dans une scène qui, sans cet accompagnement épisodique, ne se seroit pas élevée au-dessus du genre, si l'on peut dire, domestique ou familier, de cet ordre de représentation. La seule présence des deux Anges a dû naturellement porter le peintre à ennoblir l'ensemble du sujet, ses détails, son action, et l'expression de chaque personnage.

Aussi ne voit-on dans aucune autre de ces conceptions un style aussi grandiose, un dessin aussi noble, un caractère de sainteté aussi clairement empreint dans chaque physionomie. Celle de la sainte Vierge surtout offre un idéal formé d'un certain mélange de noblesse et de douceur, de beauté et de pudeur virginale, d'amour maternel, et de dignité respectueuse. Toute la figure, dans sa pose, dans son costume, dans toutes les parties de son ajustement, redit ce qu'on lit sur sa physionomie. Une grâce céleste est répandue sur toute la composition. Elle est visible en la per-

sonne de l'enfant Jésus, qui, de son berceau, s'élance dans le sein de sa mère. La pureté du trait, l'expression de la tête, le mouvement et l'action du corps, le développement de tous les contours, donnent l'idée d'une nature au-dessus de l'humanité. Or, on conçoit que la peinture ne pouvoit en révéler le mystère et en rendre l'idée sensible aux yeux, que par le secret de cette perfection de formes, qu'on est forcé de regarder comme une sorte d'exception, dans l'ordre ordinaire du commun des créatures.

Mais Raphaël a encore, dans cette scène comme dans quelques autres du même genre, employé un autre moyen d'indiquer aux yeux l'essence divine du principal personnage, c'est de nous montrer les assistans initiés eux-mêmes au mystère du Dieu fait homme, en leur donnant l'expression ou le geste de l'adoration. Ainsi voit-on Elisabeth apprendre au petit saint Jean à témoigner, par l'action de ses mains jointes, son respect pour l'enfant dont il sera dans la suite appelé à proclamer la venue, à prédire la divine mission. Saint Joseph, la tête appuyée sur la main, qui sort de sa draperie, paroît plongé dans une méditation profonde. Des deux anges dont on a parlé, l'un, les mains croisées sur sa poitrine, semble faire un acte d'adoration; l'autre, qui domine toute la composition, verse de ses deux

mains élevées des fleurs qui vont tomber sur la tête de la Vierge.

Il n'y a pas une seule de ces figures qui ne doive être citée comme un modèle, de ce que la peinture peut produire de plus rare et de plus achevé en chaque partie et sous chaque rapport : grandeur et pureté de trait, noblesse de draperies et d'ajustemens, choix de caractères dans les têtes des personnages, dont la réunion offre celle de tous les âges de la vie; vigueur de ton, beauté de pinceau, on y trouve tout. Ce tableau est une sorte de *compendium* des diverses propriétés du talent de Raphaël. Quelques parties de couleur ont un peu *poussé* dans les tons des étoffes, et y ont produit un peu de sécheresse. Néanmoins, l'aspect général est encore harmonieux, mais de cette harmonie à laquelle on ne doit aucun de ces sacrifices trop communs chez les peintres, qui ont soumis toutes les autres qualités à celle-là. Il a été généralement remarqué dans l'exécution de la tête de saint Joseph, qu'elle est peinte avec toute la facilité qu'on admire chez les maîtres de la couleur. Aussi cet exemple est-il au nombre de ceux qui ont induit à croire que Raphaël, comme on le redira encore, auroit, s'il eût vécu plus long-temps, lutté avec beaucoup d'avantage contre l'école de Venise.

Ce chef-d'œuvre, exécuté en 1518, est celui qui,

avec la transfiguration, marque le plus haut degré qu'il ait atteint, surtout dans la peinture à l'huile.

Toutefois, il nous semble qu'à mesurer la progression du talent de Raphaël, sans faire sortir ce parallèle de la catégorie des sujets de Vierges qu'il a tellement multipliés, on peut fixer les trois âges de sa vie pittoresque, par les trois ouvrages qui en divisent le cours en parties à peu près égales.

1° La Vierge dite *la Jardinière*, qui est de 1507, fixeroit à peu près le terme de sa première manière dans la peinture à l'huile;

2° La Vierge dite *au Poisson*, faite en 1514, établiroit le passage de sa seconde manière à la troisième;

3° La Vierge du Musée royal de Paris, et dont on vient de parler, laquelle porte écrite la date de 1518, époque indubitable de sa troisième manière, témoigne d'un mérite au-dessus duquel on ne trouve à placer aucune de ses peintures.

Raphaël restitue les édifices antiques de Rome.

Raphaël avoit été nommé (on l'a vu plus haut) architecte de l'église Saint-Pierre, par Léon X, au mois d'août 1515. Un bref du même pape, daté du même mois de l'année suivante, lui conféra la surintendance générale de tous les restes d'antiquité, tant des ouvrages dont les matériaux pourroient servir à la décoration de la nouvelle

basilique, que des fragmens qui présenteroient des inscriptions dignes d'être conservées.

« Sachant (porte le bref) (1), que de toutes » parts soit ceux qui bâtissent à Rome et dans les » environs, soit ceux qui font des fouilles, trou- » vent abondamment, dans les ruines antiques, » des marbres de tout genre, je vous donne, » comme étant architecte en chef de Saint-Pierre, » l'inspection générale de toutes les fouilles et dé- » couvertes de pierres et de marbres qui se feront » dorénavant à Rome, et dans une circonférence » de dix milles, afin que vous achetiez ce qui » pourra convenir à la construction du nouveau » temple.

» A cet effet, j'ordonne à toute personne, de » quelque état ou rang qu'elle soit, noble ou non, » constituée en dignité ou de basse condition, de » vous donner à vous, comme surintendant en » cette partie, connoissance de toute pierre, de » tout marbre que l'on découvrira dans l'étendue » de pays par moi désignée, voulant que quicon- » que y manquera soit par vous jugé et mulcté » d'une amende de 100 à 300 écus d'or.

» Comme en outre il m'a été rapporté que les » marbriers emploient inconsidérément et taillent » des marbres antiques, sans égard aux inscrip-

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 10.

» tions qui y sont gravées, et qui contiennent des » monumens importans à conserver pour l'étude » de l'érudition et de la langue latine, je fais dé- » fense à tous ceux de cette profession de scier ou » de tailler aucune pierre écrite, sans votre ordre » ou votre permission, voulant, s'ils ne s'y confor- » ment, qu'ils encourent la peine susdite. »

Paul Giove, contemporain de Raphaël, dans l'éloge latin par lui consacré à sa mémoire, dit en propres termes, qu'il avoit étudié et mesuré les restes de l'antique Rome, de manière à en réintégrer l'ensemble, et à pouvoir le mettre sous les yeux des architectes, *ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret* (1).

Calcagnini, écrivant du vivant même de Raphaël, rapporte la même chose, mais en termes beaucoup plus emphatiques. « Je ne parlerai pas, dit-il (2), » de la basilique du Vatican, dont Raphaël dirigea » l'architecture, mais bien de la ville entière de » Rome, rappelée par lui à son ancien état, et » rendue à sa première beauté avec le secours des » écrivains, de leurs descriptions et de leurs ré- » cits. Aussi excita-t-il à tel point l'admiration du » pape Léon X et de tous les Romains, que chacun » le regarde comme une sorte de dieu descendu

(1) *Voyez* Tiraboschi, Stor. del. letterat. ital. Tomo ultimo.

(2) Coel. Calcagnini Opera aliquot. Basileæ, 1544. *Voyez* à l'Appendice, n. 12.

» du ciel, pour faire revoir dans son antique splen-
» deur la ville éternelle... *Ut quasi cœlitùs de-*
» *missum numen, ad æternam urbem in pristinam*
» *majestatem reparandam, omnes homines sus-*
» *piciant.* »

En admettant que le genre de l'éloge ait pu induire ces écrivains à vanter, avec quelque hyperbole, une entreprise que sa nouveauté toutefois devoit rendre très-remarquable, il n'en reste pas moins prouvé que Raphaël, qui, comme on l'a vu plus haut (1), envoyoit des dessinateurs jusqu'en Grèce, avoit embrassé dans un plan général de restitution tous les édifices antiques de Rome, genre de travail qui depuis est devenu la matière d'un fort grand nombre d'ouvrages, et auquel les architectes des âges suivans se sont fort souvent adonnés. Cela doit paroître d'autant plus vraisemblable, qu'il étoit dès-lors obligé de se livrer à des études plus spéciales d'architecture, et qu'il trouvoit dans sa nombreuse école tous les secours nécessaires à l'exécution d'un semblable travail.

Dès-lors doit acquérir plus de probabilité l'opinion avancée par M. Francesconi (2), savoir, qu'une lettre, ou, comme on diroit aujourd'hui, un Rapport ou Mémoire adressé à Léon X, et attribué à Balthasar Castiglione, parce qu'il fut

(1) *Voyez* page 221.
(2) *Voyez* Conjettura che una lettera, etc. FRANCESCONI. (Roma, 1799.)

trouvé dans ses papiers après sa mort, est, du moins pour la plus grande et la plus importante partie, l'ouvrage de Raphaël.

On ne sauroit se refuser à le croire, lorsqu'on lit dans ce Rapport, qui étoit accompagné de dessins, un exposé de considérations, de projets, de travaux graphiques, qui ne peuvent être que le fait de l'artiste, et ne sauroient convenir à l'auteur du *Cortigiano*, qui en composoit à Rome le célèbre traité en 1518. Tout ami des arts et de Raphaël qu'on puisse le supposer, certes, il ne pouvoit ni ne devoit se livrer au travail de mesurer des ruines, de tracer des plans, et d'y faire entrer jusqu'aux indications des voies antiques.

Comment se persuader ensuite que le pape Léon X auroit commandé un pareil travail à Balthasar Castiglione, mêlé alors dans toutes les affaires d'intérêt entre le saint Siége et le duché d'Urbin (1), et non à Raphaël, son architecte et conservateur des antiquités? Comment pouvoir se prêter à cette idée, lorsque l'auteur de la Lettre ou du Rapport dont il s'agit, dit en propres termes que le pape lui a commandé de dessiner Rome antique, autant que cela se pourroit, par la connoissance des restes qui en subsistoient : *Essendo mi adunque comandato da Vostra Santità, che*

(1) *Voyez* dans la Biographie univ. l'article Castiglione.

io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscer si puo per quello che oggidi si vede, etc. (1).

Certainement Castiglione ne sauroit avoir été celui qui, dans un Rapport au pape, auroit décrit le procédé particulier employé pour lever les plans et tracer les élévations géométriques des édifices antiques : *Resta che io dica il modo che ho tenuto in misurar gli* (2).

Il y a enfin dans cette longue lettre un passage décisif en faveur de l'opinion qui l'attribue à Raphaël; c'est celui où, exprimant ses regrets sur les dommages que les monumens antiques ne cessoient d'éprouver de son temps, l'auteur cite avec douleur ceux qu'il a vu détruire depuis moins de onze ans, dit-il, qu'il est à Rome; *che poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno* (3). Ce renseignement est précieux, parce que l'on ne sauroit l'appliquer à Castiglione, quand, d'une part, on sait, d'après la vie agitée qu'il mena, que certainement il n'avoit point pu résider autant d'années à Rome, et que, d'autre part, on voit que l'époque du travail dont il s'agit étant celle de 1518 ou 1519, cette date fixe précisément la onzième année du séjour de Raphaël à Rome, où il étoit arrivé en 1508.

(1) *Voyez* Conjettura che una lettera, etc. FRANCESCONI (Roma, 1799) p. 54.

(2) *Voyez ibid.*, pag. 62.

(3) *Voyez ibid.*, pag. 53.

Il faut donc conclure de tout ceci, que la restitution en dessins des monumens antiques de Rome ne pouvant, d'après les témoignages contemporains qui viennent d'être cités, avoir été que l'ouvrage de Raphaël, le Rapport sur ce travail, accompagné de dessins, et destiné à être présenté au pape Léon X, doit aussi avoir été rédigé par lui, en ce qui regarde les faits, les renseignemens, les recherches et les considérations relatives à l'art ou à la construction.

Comment le texte de ce Rapport, en forme de lettre, aura-t-il été trouvé chez Balthasar Castiglione, après sa mort? Plus d'une hypothèse peut l'expliquer. D'abord Castiglione aura pu en avoir une copie. Ne seroit-il pas permis encore de soupçonner que le manuscrit original lui auroit été envoyé par le pape même, ou seroit resté dans ses mains, en attendant l'occasion d'en faire usage? Cette occasion, bien des causes auroient pu l'empêcher de se présenter, surtout si l'on réfléchit que la mort de Raphaël arriva peu de temps après. Enfin, ce qui paroîtra peut-être plus vraisemblable, c'est que devant parler en son nom seul dans cet écrit, dont le fond ne pouvoit appartenir qu'à lui, Raphaël, vu l'importance de la chose, et encore de la personne à laquelle le Mémoire devoit être adressé, aura pu engager Castiglione à en soigner et orner la rédaction.

Quelque instruit, en effet, qu'on veuille supposer Raphaël, et quoique certaines de ses lettres donnent une assez bonne idée de sa capacité pour écrire, il est à présumer qu'il aura voulu mettre dans cette pièce un peu plus d'apparat. De fait, on y trouve à plus d'une page plus d'un trait de cette pompe métaphorique, qui fut assez fréquemment le caractère des écrits de ce temps. On peut donc croire que l'écrivain célèbre auroit mêlé l'assaisonnement d'une diction recherchée à l'exposé simple, et en même temps un peu technique, des opérations décrites par l'artiste.

Nous ne saurions quitter cette partie, jusqu'ici peu remarquée, des travaux de Raphaël sur les monumens antiques de Rome, sans faire mention d'un passage de la préface d'*Andrea Fulvio* (1), dans son ouvrage des *Antiquités romaines*, publié sept ans après la mort de Raphaël : « J'ai pris soin, » dit-il, de sauver de la destruction, et de rétablir, » avec les autorités des écrivains, les restes anti- » ques de Rome; et j'ai étudié dans chaque quar- » tier les anciens monumens, que sur mon indica- » tion Raphaël d'Urbin, peu de jours avant sa » mort, avoit peints au pinceau, *penicillo pinxe-* » *rat.* »

(1) Antiquit. Urbis per Andr. Fulvium Antiquarium, etc., 15 februarii 1527. (Tiré de FRANCESCONI.)

Cartons exécutés par Raphaël pour les tapisseries du Vatican.

La Flandre possédoit alors de célèbres manufactures de tapisseries, et ce genre d'industrie venoit d'y être porté au point de pouvoir reproduire avec une grande exactitude tous les effets de la peinture. Les procédés mécaniques de ce genre de copie ont, sous plus d'un rapport, reçu depuis en France, et à la manufacture des Gobelins, un accroissement de perfection dans l'emploi des substances colorantes, qui fait rivaliser le travail de l'aiguille avec celui du pinceau. Toutefois, les inventions de Raphaël, avec le caractère de son style et de ses compositions, furent si heureusement rendues par les ouvriers flamands, qu'on peut mettre en doute si dans aucun temps son génie eût rencontré, et pourroit encore trouver ailleurs, par les mêmes procédés, un mode de traduction plus digne de son original.

Ce fut à Léon X une très-heureuse idée, voulant se procurer le luxe dispendieux des tapisseries de Flandre (1), d'avoir chargé Raphaël d'y ajouter le prix inestimable de ses inventions. On lui doit cette magnifique suite de grandes compositions, que l'on connoît sous le nom de *cartons de Raphaël.*

En parlant des fresques du Vatican, nous avons eu déjà l'occasion d'expliquer ce qu'il faut en-

(1) Il y dépensa 70,000 écus.

tendre par le mot *carton* (1). Considéré dans son objet, c'est, avons-nous dit, pour la peinture ce que le modèle en terre, ou toute autre matière, est pour la sculpture en marbre. Il n'est pas toujours nécessaire au peintre de se donner, dans le carton qui dirigera l'exécution de la fresque, un modèle colorié. Il subsiste des fragmens de quelques cartons faits par Raphaël pour les fresques du Vatican, qui consistent en un simple trait au noir, rehaussé par des hachures. C'est que le peintre qui doit exécuter lui-même, et traduire son dessin sur l'enduit du mur, a préalablement fixé, ou dans une esquisse colorée, ou, si l'on veut, dans son imagination, le système d'effets, et le parti de couleurs dont son sujet aura besoin.

Il n'en sauroit être, et il n'en fut pas ainsi, des cartons destinés à être copiés en tapisseries de manière à ce qu'elles imitent les tableaux : il fut nécessaire au peintre de les colorer, et avec le plus grand soin. Nous n'aurions pas eu besoin, pour l'affirmer, que Vasari l'eût dit (2); mais ce qu'il ajoute est plus précieux : « Ces cartons, continue-» t-il, furent tous exécutés par Raphaël lui-même, » *tutti di sua mano*. On verra par la suite s'il n'y auroit pas lieu à quelque exception; toujours est-il certain que, si l'on en voit qui indiquent, par

(1) *Voyez* plus haut, pag. 17.
(2) Vasari, Vit. di Raff., pag. 213.

des diversités de manière, le concours de plus d'une main, on est forcé de reconnoître qu'outre l'invention de tous, qui ne peut avoir appartenu qu'à Raphaël, l'exécution totale de plusieurs de ces grandes compositions lui doit être attribuée.

Un semblable genre d'ouvrage devoit avoir de l'attrait pour un génie aussi fécond, pour un talent aussi facile, et habitué à produire avec autant de promptitude. Les conceptions de chaque sujet une fois arrêtées, nulle autre sorte de travail ne se prête aussi bien à cette espèce d'improvisation exécutive, que ne sauroient admettre ni la peinture à l'huile, ni même la fresque.

Le genre de peinture de ces *cartons* est celui qu'on appelle *à détrempe* (1), c'est-à-dire que les couleurs en sont détrempées dans de l'eau, où l'on mêle de la colle, de la gomme, ou toute autre substance glutineuse, qui, en les liant, leur donne aussi la faculté d'adhérer au fond sur lequel on les applique. De cette préparation de couleurs résulte une peinture généralement d'un effet clair et gai, soit qu'on laisse les teintes lisses, soit qu'on les travaille par des hachures plus ou moins multipliées dans les clairs et dans les ombres. Le maniement de ce procédé de peinture demande de la hardiesse, et y porte naturellement le peintre.

(1) Richardson, tom. II, pag. 455, trad. franç.

Elle provient en effet de l'assurance qu'il a de pouvoir revenir sur son travail, beaucoup plus facilement qu'il ne peut le faire à l'huile, soit qu'il veuille corriger son trait, soit qu'il ait besoin de raccorder ses teintes et de modifier ses formes.

Raphaël, lorsqu'il exécuta ses cartons, ce qui doit avoir eu lieu pendant les deux dernières années de sa vie, étoit dans toute la force de l'âge et de son talent. Quand on considère leurs compositions sous les rapports de la grandeur des pensées, de l'énergie du dessin, du style et de l'expression, on est forcé d'y voir une nouvelle preuve de l'ascension continuelle qui se fait remarquer dans la succession de ses œuvres. Là en effet il s'est élevé au-dessus de lui-même. Oui, nous devons le dire, la collection de ces mémorables inventions doit devenir ici, comme elle l'a été de de fait, le couronnement, non pas seulement des productions de Raphaël, mais de toutes celles du génie moderne dans la peinture.

Pour en concevoir l'idée toute entière, il faut réunir dans sa pensée les sept grands cartons originaux de cette collection, que nous avons eu l'avantage d'admirer plus d'une fois en Angleterre, aux magnifiques tapisseries dont Rome a conservé la suite imposante. C'est en redonnant, par cette réunion, une sorte de complément à ce

grand nombre de compositions, que l'imagination parvient à embrasser la totalité des impressions qu'elle peut produire. Ainsi on réussit, d'une part, à faire, si l'on peut dire, réfléchir sur les tapisseries la valeur d'originalité qui brille dans les traits, quoique un peu affoiblis, des cartons; et d'autre part, à rendre à ceux-ci l'éclat du travail, et la magnificence attachée à la matière des tapisseries.

Ces tapisseries, aujourd'hui devenues objets d'étude, et collection classique au Vatican, avoient été destinées, par Léon X, à orner des salles dont toutes les superficies n'étoient point égales. C'est ce qui fait qu'elles ont entre elles quelques variétés de dimension. Quatre pièces surtout sont de moitié moins larges que les autres, savoir, le Massacre des Innocens, sujet divisé en deux; les Disciples d'Emmaüs; Jésus-Christ apparoissant à Madeleine. Les neuf autres sujets, composés, comme les précédens, de figures plus grandes que nature, sont : l'Adoration des Mages, la Descente du Saint-Esprit, la Pêche miraculeuse, Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre, saint Paul aveuglant Elymas, saint Pierre et saint Jean guérissant un boiteux dans le temple, Ananie frappé de mort par saint Paul, saint Paul et saint Barnabé à Lystres, saint Paul prêchant à Athènes.

Les sept derniers de ces sujets sont ceux dont

les cartons ornent la galerie royale d'Hamptoncourt, en Angleterre; et il faut avouer que, s'il est permis d'établir quelque préférence, non pas entre les ouvrages de Raphaël, mais entre les sujets traités par son pinceau dans cette nombreuse suite, le sort sembleroit avoir choisi, pour les épargner, ceux qui réunissent à une plus grande richesse de composition, la plus grande élévation de pensée, de style et d'expression.

Richardson, connoisseur et judicieux critique, écrivant, il y a plus d'un siècle, sur ces cartons qu'il avoit sous les yeux, et dont les couleurs alors pouvoient avoir plus d'éclat qu'elles n'en ont aujourd'hui, ne balance pas à les placer au-dessus de tous les ouvrages de Raphaël, mais particulièrement au-dessus des fresques du Vatican. Dans son parallèle de la galerie d'Hamptoncourt avec les salles dont on a donné la description, il auroit pu se mêler quelques motifs de préférence inspirés par un préjugé patriotique. Quelques raisons aussi nous ont paru reposer sur certaines considérations un peu trop étrangères à l'art. Dans des comparaisons de ce genre, la critique doit éviter des conclusions trop absolues, tant sont nombreux et divers les élémens d'une semblable mesure.

Ainsi nous avouerons très-volontiers, avec Richardson, dans ses motifs de préférer la suite des

cartons d'Hamptoncourt, que le choix qu'y a fait Raphaël, des traits les plus magnifiques et les plus touchans de l'histoire de la religion, est, pour tout chrétien, d'un intérêt plus particulier que celui des sujets peints dans les *stanze* du Vatican. Cependant, en fait d'art et de peinture, seroit-ce là une raison péremptoire de préférence? Peut-on, dans une question toute de goût ou de théorie, se déterminer à juger inférieures les peintures des salles, parce que leurs sujets sont *des représentations générales de sciences ou d'histoires assez peu importantes pour nous?* On sent où pourroit conduire l'application d'un tel système d'appréciation, s'il devoit servir de mesure à l'estime relative de tous les ouvrages de l'art antique ou moderne.

Pour réfuter, s'il en étoit besoin, le résultat du parallèle de Richardson, ne pourroit-on pas dire aussi, à l'avantage des salles du Vatican, que les sujets dont Raphaël les a ornées, ont cela de préférable qu'on y en trouve de tous les genres, c'est-à-dire qu'il y en a, comme on l'a déjà fait remarquer, de théologiques, de philosophiques, d'allégoriques et d'historiques?

Il y a peut-être encore, dans les peintures de ces salles, un autre point d'intérêt relatif à l'art et à Raphaël. On y a fait voir en effet que son talent s'y montra et s'y modifia sous plus d'une

forme, et à des degrés divers. Lorsqu'on y a considéré les fruits de son génie, encore dans la primeur d'une vérité naïve, on y peut suivre leur développement graduel, et l'on y admire une progression d'habileté qui semble croître en proportion de l'importance des sujets.

Mais nous serons complètement de l'avis de Richardson, s'il nous faut apprécier les cartons, abstraction faite, et du procédé de la peinture et de toute autre circonstance; nous voulons dire, uniquement comme œuvres de la pensée ou du génie de l'auteur, comme témoignages de la puissance d'invention et d'exécution où Raphaël étoit parvenu dans ses deux dernières années, enfin comme l'œuvre où il paroît avoir le plus personnellement travaillé.

Nous avons déjà fait observer que, nonobstant le dire de Vasari, plus d'une composition offre dans plus d'un carton certaines variétés de manière, qui font voir que Raphaël y employa l'aide de quelques-uns de ses collaborateurs. On ne peut guère s'empêcher d'y reconnoître la manière de Jules Romain. Elle est d'autant plus facile à distinguer, que l'on a, pour faire cette vérification, un grand nombre d'ouvrages composés, dessinés et exécutés par lui après la mort de Raphaël. Or, on y voit que Jules Romain avoit, dans le caractère de son dessin, quelque chose de moins vrai

que son maître, et qui va souvent au-delà du grand. Il faut dire que sa méthode de peindre et de colorer, un peu lourde, tendoit au noir. On est donc porté à regarder comme étant plus certainement de la main de Raphaël lui seul, l'exécution de ceux des cartons, dont le trait est à la fois le plus pur et le plus vrai, de ceux qui, comme on le dit vulgairement, ont le moins de prétention, enfin de ceux dont la couleur a le plus de simplicité d'effet, et dont l'expression dans les personnages a le plus de force, c'est-à-dire, de cette force vraie qui ne semble point de l'effort.

Tels nous ont paru être les quatre cartons, dont nous allons faire en premier une mention plus particulière. Nous disons *mention,* car la description et l'analyse de toutes ces compositions pourroient être la matière féconde d'un long et volumineux ouvrage.

Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre.

Gravé par Dorigny.

Un des cartons de cette collection, les plus purs de dessin, d'effet et de couleur, est très-certainement celui qui représente Jésus-Christ, qui, après avoir donné les clefs à saint Pierre, lui montre en figure le troupeau qu'il lui confie : c'est le *Pasce oves meas.*

Raphaël a traité fort peu de sujets, surtout en grand, dont on ne trouve de lui les détails, ou les premières idées, essais qu'il eut quelquefois l'oc-

casion d'employer dans de moindres espaces. Le rapprochement de ces répétitions nous donne la preuve de l'étonnante facilité qu'il avoit à varier, et de sa capacité à perfectionner ses inventions.

Le sujet du *Pasce oves meas*, dont on voit une redite dans la suite, en manière de frise, des bordures qui encadrent les tapisseries, semble avoir été l'esquisse du carton; et toutefois, dans toute la composition de celui-ci, il n'y a pas une seule figure entièrement semblable à celles de l'esquisse. Il ne s'y rencontre pas une intention, une pensée qui n'aient été ou mieux expliquées, ou agrandies. Il y a plus d'ampleur dans les draperies, plus de mouvement dans l'ordonnance, plus de variété dans les groupes. Les divers sentimens des apôtres semblent assortis au caractère propre de chacun, et le font ressortir aussi. L'expression générale, soit de l'ensemble de la scène, soit de chacun des personnages, est celle d'un calme religieux : l'effet du ton général est tranquille et clair; le dessin et l'exécution répondent par leur pureté à la noble simplicité du sujet, au charme du site où l'action est placée. C'est encore là un de ces ouvrages, où l'on voit que Raphaël auroit pu devenir habile paysagiste.

Ananie frappé de mort par saint Pierre.
—
Gravé par G. Audran.

Le sujet d'Ananie, frappé de mort par les paroles de saint Pierre, nous a paru, dans le nombre

des sept cartons d'Hamptoncourt, un de ceux auxquels on peut croire, avec Vasari, que Raphaël seul aura mis la main. Outre les indices dont on a déjà parlé, et qui résultent, à l'œil du connoisseur, des différences d'exécution, ne seroit-il pas encore permis d'ajouter à ces présomptions, la préférence naturelle que l'artiste lui-même auroit pu porter dans le choix des sujets, dont il se seroit réservé l'exécution sans partage? Or, il est indubitable que la conception de celui d'Ananie doit passer pour être celle où domine avec le plus de supériorité cet ensemble de toutes les qualités, qui non-seulement constituent, mais servent à définir le génie de la peinture.

Entre tous les mérites dont se compose le talent poétique du peintre, il en est un bien rare, c'est celui de choisir pour chaque scène ce qui en est, si l'on peut dire, le costume moral, ou autrement ce qu'on appelle *les mœurs* du sujet. Voilà le mérite qui frappe ici dans le groupe des apôtres. Nulle part ces pêcheurs, qui ont quitté leurs filets pour devenir les missionnaires célestes de l'Évangile, ne nous apparoissent avec un caractère mêlé d'autant de simplicité et d'autorité divine. Saint Pierre semble bien être, parmi eux, celui que le maître a choisi comme le chef de cette légation spirituelle. C'est lui que l'Esprit saint va prendre pour organe de l'arrêt rendu contre Ana-

nie. L'austère symétrie de sa pose et de son ajustement, la sévérité de son regard et de sa physionomie, l'action tranquille mais énergique de son geste; tout a l'accent de l'inspiration; tout annonce l'interprète de la vengeance divine. Dirai-je qu'on le voit, ou qu'on l'entend, prononcer ces mots : *Vous avez menti au Saint-Esprit?* Il a parlé, et le châtiment suit. L'apôtre voisin de saint Pierre lève le bras droit, et son doigt, qui montre le ciel, explique d'où est émané l'arrêt de mort.

Rien de plus heureux pour l'explication du sujet, et pour l'effet pittoresque de l'ensemble, que l'enceinte de cette estrade sur laquelle s'élève le groupe des apôtres, et dont le fond, pauvre et simple comme eux, n'a d'autre ornement que les plis d'une étoffe suspendue. C'est le local destiné à la réception ainsi qu'à la distribution des offrandes ou des aumônes qui doivent se répartir entre les fidèles.

On ne sauroit faire mieux comprendre le sujet, par les apparences de lieu, de temps et de personnes. Du côté de l'estrade, on voit arriver divers chrétiens, les uns apportant de l'argent, les autres chargés d'effets ou de marchandises, dont le tribut doit être déposé aux pieds des apôtres. De l'autre côté se fait la distribution à ceux qui attendent en dehors de la balustrade régnante

autour de l'enceinte. Deux des apôtres président à la répartition : l'un tient un sac de monnoies; l'autre y a puisé celles qu'il compte à l'homme qui, tendant les mains, semble en demander encore.

Le milieu de la scène sur le devant, ou ce qu'on appelle le premier plan du tableau, est occupé par la figure d'Ananie frappé de mort et tombé à terre. Ce qu'on ne sauroit y trop admirer, c'est la manière dont l'attitude de l'homme explique sa chute. Il n'y a point à s'y tromper; la cause en fut subite et violente : tout, et l'expression de la tête en manifestent l'effet. Raphaël seul a eu le secret d'exprimer quelquefois ce qu'il y a de successif dans l'action, dont la peinture ne peut saisir qu'un seul et rapide instant. Quand une figure est vue tombée à terre, le peintre ne sauroit nous apprendre depuis quand elle y est, et combien de temps elle y sera dans l'attitude qu'elle présente. Tout autre auroit fait appuyer cette figure sur une de ses mains; mais ici sa main est retournée de manière à ce que le corps s'appuie sur le poignet, sorte de position qui ne sauroit être durable; or, par là, on voit qu'il n'y a plus qu'un court moment pour que le corps achève d'être tout-à-fait étendu.

Les deux personnages derrière Ananie sont chargés par le peintre d'expliquer au spectateur, autant que la pantomime peut le faire, le crime qui

vient d'être puni. L'un, par le geste qui montre les apôtres, reproche à Ananie de les avoir trompés; l'autre, par une certaine attitude du corps et le geste de ses bras, dont l'expression est vraiment parlante, fait entendre ces mots : *Tu as trompé, tu n'as que ce que tu mérites*. La terreur, inspirée par ce châtiment subit, est rendue avec une énergie surprenante, dans la figure du jeune homme qui recule d'effroi. Mais prétendre décrire par le discours de semblables beautés, ce seroit se méprendre sur les limites respectives des moyens propres à l'art du langage, ou au langage de l'art. Il suffit ici que les paroles rappellent cette composition à ceux qui en connoissent ou l'original, ou la gravure, et donnent l'envie de la connoître à ceux qui n'en ont pas l'idée.

Saint Paul et saint Barnabé dans la ville de Lystres.

Gravé par G. Audran.

Voici encore une de ces compositions où Raphaël est supérieur à tous les peintres, par l'art de rendre intelligible le sujet qu'il traite. Cet art consiste à choisir, parmi toutes les circonstances d'une action, celles qui peuvent le mieux l'expliquer aux yeux, en faisant voir certaines particularités, au moyen desquelles le fait qu'il s'agit d'exprimer acquiert aussi pour l'esprit la plus grande clarté. Beaucoup d'écrivains, a dit Lanzi (1),

(1) Lanzi, Stor. pitt., tom. II, pag. 80.

aiment à citer en preuve, et comme exemple de ce don particulier, la tapisserie ou le carton qui représente saint Paul et saint Barnabé, dans la ville de Lystres.

Le miracle de l'estropié de naissance, à qui les deux apôtres venoient de rendre l'usage des jambes, avoit frappé d'étonnement les Lystriens. Ils les regardèrent comme des dieux, et ils se disposoient à leur offrir un sacrifice. On voit donc, d'un côté du tableau, la multitude qui amène les victimes. L'autel et les sacrificateurs, tout est prêt; la hache du victimaire est déjà levée. Mais au milieu de la foule se fait remarquer un personnage dont la main s'avance et semble s'opposer à l'accomplissement du sacrifice. C'est un des disciples envoyé par les apôtres pour arrêter le coup. On voit d'autre part, sur les marches d'un temple, saint Paul protestant avec indignation contre le sacrilége qui se prépare. Il détourne la tête et déchire ses vêtemens. Rien de plus noble, de plus significatif que l'expression de cette figure, avec laquelle contraste, par une opposition pleine de goût, celle de saint Barnabé, qui, derrière saint Paul, se tient les mains jointes, et prie le ciel d'empêcher le scandale.

Mais ce qui se recommande surtout à l'attention d'une critique ingénieuse, c'est l'art avec lequel Raphaël a su, dans cette composition, lier

en les expliquant l'un par l'autre, le fait général du rassemblement, qui frappe les yeux, et le fait particulier qui en est la cause, ce que la narration sembleroit avoir exclusivement le privilége de faire connoître. Or, ce fait ou cette cause, c'est le miracle dont on a parlé.

Mais ce miracle opéré, comment le raconter aux yeux?

Il faut, en effet, que le spectateur soit instruit par le tableau même, de ce qui a produit cet enthousiasme idolâtre de la multitude. Aussi, sur le premier plan, et près du taureau qu'on veut immoler, vous voyez placée la figure de l'estropié guéri, levant les mains en action de grâces vers les apôtres ses bienfaiteurs.

Mais il faut de plus que la peinture indique et l'infirmité qui a existé, et le fait de sa disparution. Quant au premier point, il va devenir sensible par les deux béquilles qui soutenoient l'estropié avant sa guérison, et qui maintenant sont par terre étendues à ses pieds. A l'égard du second point, c'est-à-dire, le redressement des jambes et l'usage que l'estropié en fait, voici comment le peintre vous rend ce changement sensible. Il introduit dans sa composition un vieillard incrédule, qui, doutant du miracle, s'approche avec beaucoup de réserve du pauvre qu'il a bien connu pour être estropié de naissance.

D'un air curieux, il soulève et écarte le bord de son vêtement, pour s'assurer de la réalité du redressement des jambes. Tout est parlant dans cette figure : la main droite a le mouvement de curiosité circonspecte d'un homme incertain qui doute; la main gauche exprime la surprise.

On ne finiroit point de remarquer et d'admirer dans cette composition toutes les variétés de caractères, de sentimens, d'affections qu'on y découvre. Il y a de l'adoration et du respect chez les uns, de la haine dissimulée chez les autres. L'incrédulité, avec toute sa morgue, siége sur le front du vieillard qui termine la composition. Raphaël, qui savoit les formes les plus nobles, excelle également à rendre l'idéal de l'ignoble : témoin le mendiant de profession du tableau qu'on vient de décrire; témoin les deux estropiés, dans la composition d'un autre carton dont on parlera bientôt.

Saint Paul prêchant dans Athènes.

—

Le dessin en a été gravé par M. Antoine.

Le sujet de saint Paul prêchant, soit à Éphèse, soit dans Athènes, a occupé plus d'une fois Raphaël. Il existe sur ce sujet plusieurs dessins de lui, qui sont comme les préludes de la grande et belle composition du carton d'Hamptoncourt, ouvrage où l'on croit reconnoître encore tout ce qui peut porter à en attribuer l'exécution à la main seule du maître. Ici brille en effet ce caractère à la fois

de sagesse et d'ampleur, de simplicité et de richesse, de grandeur et d'élégance, qui fut le propre de son dessin. Le trait qu'il avoit fait à la plume de cette Prédication de saint Paul, trait gravé par Marc-Antoine, a servi de thème au carton.

Toujours ingénieux dans le choix du local que réclame chaque scène, Raphaël a donné à celle-ci, pour accompagnement, un espace environné de beaux édifices. Le premier plan, formé des marches d'un temple sur lesquelles s'élève l'apôtre, lui fait une sorte d'estrade ou de tribune, autour de laquelle est venu se ranger en cercle l'auditoire, dont les masses se trouvent balancées de la manière la plus heureuse, par la variété introduite dans les groupes de figures, les unes debout, les autres assises. Cette disposition, qui, en isolant l'orateur sacré, le place sur le devant du tableau, donne à toute sa personne une grandeur de proportion qui semble ajouter, pour les sens, l'effet d'une certaine supériorité à celui de l'action imposante par laquelle il domine ses auditeurs.

Il n'y a point de composition qui ne doive tendre à produire, pour les yeux, d'agréables rapports entre les parties et le tout. L'artiste les obtient, en subordonnant les groupes et leur liaison à l'harmonie des lignes, ou à ce qu'on appelle

l'effet pittoresque. Ce bel accord, qui charme les sens, et que Raphaël a possédé au-dessus de tous les autres peintres, n'est pourtant dans ses ouvrages, au jugement d'une critique plus élevée, qu'un mérite secondaire. Oui, il y a chez lui un ordre de combinaisons plus savantes : c'est que non-seulement dans ses tableaux on peut se rendre raison des mouvemens et de l'action de chaque personnage, mais on peut y demander compte à chacun de ce qu'il sent et de ce qu'il pense. On pourroit dire que les idées aussi et les affections s'y composent, s'y contrastent, et s'y groupent comme les corps.

Vous distinguez, dans le cercle des auditeurs de saint Paul, cinq groupes, si l'on peut parler ainsi, d'affections ou distinctes ou opposées entre elles, dont l'expression alternative indique toutes les sortes de dispositions des esprits.

Derrière l'apôtre, se trouvent réunis trois personnages, dont le maintien et les physionomies ne décèlent qu'une admiration froide. Le second groupe d'hommes assis près de l'orateur indique, par l'agitation qui se manifeste parmi eux, qu'il y a débat entre leurs opinions. Vient ensuite un groupe, en tête duquel est un personnage debout, dont l'attitude, l'air attentif et la tête légèrement inclinée de côté, donne l'idée de la persuasion portée jusqu'à l'attendrissement; c'est la croyance

du cœur. Tout auprès sont des vieillards à tête chauve; l'un d'eux, les mains et la tête appuyées sur sa béquille, écoute, mais c'est avec l'air de l'endurcissement; celui qui l'avoisine semble craindre d'être convaincu. L'admiration passionnée et le dévoûment de la conviction se manifestent par les signes les plus sensibles, chez le personnage groupé à l'autre extrémité du tableau, avec la figure de femme qui, de ce côté, termine la composition.

Pêche miraculeuse. — Gravée par Dorigny.

Quand on dit que les cartons des tapisseries furent peints de la propre main de Raphaël, c'est beaucoup accorder (vu la multitude de ses occupations et de ses distractions) qu'après les avoir tous composés, il en auroit seul exécuté quelques-uns, et auroit plus ou moins travaillé à quelques autres. Même dans ceux dont il se seroit réservé l'exécution, ne convient-il pas encore de croire, qu'il aura dû employer le pinceau de plus d'un de ses élèves aux accessoires divers et nombreux de la plupart de ces compositions? Ainsi, le même Jean d'Udines, que nous avons vu aux *loges* du Vatican et à la *Farnesina* chargé de la peinture des fleurs, des fruits, des animaux, aura pu exécuter, dans le carton de la Pêche miraculeuse, et les eaux, et les cieux, et les sites du paysage, et sur le devant du tableau, ces oiseaux aquatiques qui embellissent le premier plan.

Quoique moins abondante en figures, moins riche de mouvement et d'expression, moins dramatique par son sujet, la scène de la Pêche miraculeuse offre les plus beaux détails dans les attitudes des pêcheurs. Le ton général de la peinture a de la fraîcheur. On diroit que l'aspect total, par l'éclat et la gaîté des couleurs propres au sujet, auroit été destiné à produire, dans cette nombreuse série d'ouvrages, certaines variétés, et même quelques oppositions propres à les faire valoir l'un par l'autre.

Il est encore permis de supposer que, soit dans le choix de quelques sujets, soit dans la manière de les représenter, et dans l'emploi des accessoires qui pouvoient y entrer, Raphaël eut quelquefois en vue le genre de matière et de travail de l'art de la tapisserie. On sait que cet art se complaît aux détails et aux richesses des broderies, des ornemens, et du luxe de la décoration architecturale. Il semble que l'on aimeroit à expliquer, sous ce point de vue, la composition toute particulière de saint Pierre et saint Jean guérissant un boiteux sous un péristyle de temple. J'ai dit *composition particulière*. En effet, la scène se passe, à proprement parler, sous le portique, et tellement, que, contre tout usage, ce sont les colonnes qui viennent en avant des personnages, de manière à

Saint Pierre et saint Jean guérissant un boiteux.

Gravé par Dorigny.

couper la scène en autant de parties que d'entre-colonnemens. C'est dans celui du milieu que se passe l'action principale; le reste se partage entre les autres espaces qui divisent les colonnes.

Ce parti singulier de composition, qui semble faire de l'accessoire le principal, trouve peut-être son explication, surtout à la vue de la tapisserie. Il n'en est effectivement aucune qui frappe plus les yeux par l'effet de son travail. Cet effet est dû à l'étonnante richesse des colonnes torses cannelées, et ornées de rinceaux dorés, dont le travail de la tapisserie a reproduit la richesse et l'éclat avec une étonnante vérité.

Nous sommes porté à croire que Jules Romain eut une très-grande part dans le travail ou l'exécution de ce carton. Sans doute on y observe plus d'une belle et noble figure, qui toutefois devient encore plus remarquable, par le contraste des deux mendians estropiés, dont l'effrayante vérité sembleroit être le type idéal de toutes les difformités dont la nature peut affliger une créature humaine.

Elymas aveuglé par saint Paul.

Gravé par Dorigny.

Le septième des cartons d'Hamptoncourt (c'est-à-dire des peintures originales d'après lesquelles furent exécutées les célèbres tapisseries du Vatican) représente l'aveuglement d'Elymas. Cet enchanteur résistoit aux prédications de saint Paul,

et cherchoit à détourner le proconsul d'embrasser la religion du Christ.

Raphaël a traité ce sujet, je veux dire sa composition, dans un système qui lui fut familier. J'entends parler de celui selon lequel une certaine correspondance établie entre les masses principales du tableau y produit une véritable symétrie de lignes. Généralement, cet effet plaît à l'œil, parce que son résultat sensible est de rendre plus facile l'intelligence de l'ensemble. Ce parti semble encore être le plus convenable à toute scène placée dans un intérieur, dont l'architecture, naturellement symétrique, fait le fond ou l'accompagnement.

Ici l'action a lieu dans le *prætorium*, dont le milieu est occupé par une niche où s'élève le tribunal du proconsul. Ce point milieu, où l'on voit le juge avec ses assistans, partage naturellement la scène, les acteurs et les spectateurs en deux groupes. D'un côté est saint Paul, dont le geste menaçant annonce qu'il vient d'obtenir contre l'ennemi de Dieu la vengeance d'en haut; de l'autre côté, et en face de saint Paul, s'avance l'enchanteur Elymas, qui vient de perdre la vue. L'effet de cet aveuglement subit est merveilleusement rendu par la pantomime la plus expressive. On ne sauroit imaginer une action plus vraie. Le malheureux, plongé dans les ténèbres, tend

les bras, cherche un appui, marche à tâtons; le proconsul et les assistans sont frappés d'étonnement.

Nous venons de parcourir les compositions des sept cartons d'Hamptoncourt. Les seuls titres de leurs sujets (nous n'osons en dire autant de leurs descriptions) auront pu prouver au lecteur qui ne les a point vus, que le sort, ainsi qu'on l'a déjà dit, a épargné les plus rares de ces compositions.

Parmi les cinq autres de la collection, et dont on ne peut plus prendre l'idée que dans les tapisseries, il en est dont les sujets, sans être aussi neufs et d'une invention aussi rare, ne laissent pas d'offrir de très-grandes beautés. Tel est, entre autres, celui de l'Adoration des Mages. Quant à la dimension, il faut le compter parmi les plus grands. Il est encore, de toute la collection, de beaucoup le plus nombreux en figures, le plus plein, si l'on peut s'exprimer ainsi.

Adoration des Rois. — Gravée par Dorigny.

Raphaël, après avoir traité nombre de fois ce sujet, tant en tableaux qu'en dessins, sembleroit avoir eu l'intention d'accumuler sur cette dernière composition toutes les idées qu'il avoit comme dispersées dans les précédentes, d'y réunir à tous les genres de caractères et d'expressions, toutes les richesses que le sujet, historiquement considéré, peut y permettre, et encore celles qu'in-

spire à l'imagination la pompe orientale des personnages qui y sont mis en scène. On aime à penser aussi que cette sorte de superfétation d'accessoires, de détails, de chevaux, de chameaux, d'éléphans, que tout ce cortége asiatique, auront été suggérés à l'artiste, par le désir de fournir au travail de la tapisserie d'heureux objets d'imitation, dans la richesse et la variété des étoffes, dans l'étonnante diversité des ornemens. Il est certain qu'aucune des autres tapisseries ne frappe par autant d'éclat, n'a autant que celle-ci le pouvoir d'attirer les yeux, et de fixer la foule des spectateurs.

Mais ce qu'il faut louer avant tout, c'est la conception ou l'idée morale du tableau. Un des priviléges de Raphaël fut de savoir, en chaque sujet, se placer au plus haut point de vue. Personne mieux que lui n'a compris que les sujets du christianisme, surtout ceux qui tiennent aux mystères de son origine, ont deux manières d'être conçus et représentés par la peinture. De ces deux manières, l'une peut uniquement consister dans la simple image du fait tel que l'Évangile le raconte : c'est à quoi Raphaël s'est borné plus d'une fois en retraçant le sujet dont il s'agit ici. L'autre manière est celle en vue de laquelle, instruit des grands résultats du fait qu'il doit exprimer, le peintre use, comme le poëte épique, d'une sorte de fic-

tion prophétique, au moyen de laquelle il développe par anticipation, et fait, de la même manière, embrasser au spectateur de son action, ce que nous savons aujourd'hui qu'elle renfermoit de conséquences miraculeuses.

Ainsi le sujet de l'Adoration des Rois signifiant, comme l'explique le mot *Épiphane*, (nom qu'on donne à cet événement dans son sens mystique) la révélation du Sauveur, et l'appel fait aux Gentils par leur futur libérateur, Raphaël sut s'approprier, avec un rare succès, dans la représentation du fait, les grandes conséquences que la suite des âges devoit développer. Il y eut donc là, de sa part, deux grandes et belles idées : l'une d'avoir opposé à la pauvreté de l'étable, l'appareil fastueux des rois prosternés aux pieds de *l'Enfant-Dieu;* l'autre, d'avoir fait paroître et rassemblé, par une licence prophétique, cette foule d'habitans de tous pays, qui, tendant les bras vers la crèche, annoncent ainsi que le Rédempteur du monde est arrivé.

Jésus-Christ ressuscité apparoissant à Madeleine. Les disciples d'Emmaüs.

On a dit que les tapisseries étant destinées à décorer diverses salles des appartemens du Vatican, leurs dimensions avoient dû être subordonnées à celles des murs de ces salles. Il s'en trouve donc qui, avec la même hauteur, n'ont pas tout-à-fait la moitié de la largeur des précédentes. Tels

sont les deux morceaux de tenture, où l'on voit représentés, dans l'une, Jésus-Christ, après la sa résurrection, apparoissant à Madeleine sous la figure d'un jardinier; et dans l'autre, Jésus-Christ à table avec les disciples d'Emmaüs, et se faisant reconnoître à eux. Ces deux sujets, assez stériles pour la composition, n'offrent rien, en ce genre, ni sous d'autres aspects, que la description puisse y relever. On peut même douter que, si Raphaël les a composés, il ait pris quelque part à leur exécution.

Massacre des Innocens.

Il n'en est pas ainsi du massacre des Innocens, qui, divisé en deux pièces de tapisserie, doit toutefois passer pour n'être qu'un seul sujet, quoique les figures en soient composées à part, sur chaque champ, de manière à ne pouvoir point se raccorder entre elles lorsqu'on les rapproche.

Dans cette double composition, Raphaël, qui ne pouvoit jamais se répéter, fut tenu de se mesurer avec lui-même, c'est-à-dire avec le célèbre dessin qu'il avoit déjà fait du même sujet, pour exercer le burin de Marc-Antoine. Ce dessin, il faut l'avouer, a quelque avantage sur la tapisserie: comme l'espace en largeur y est proportionnellement double de celui des deux nouvelles compositions, les scènes diverses du sujet s'y succèdent, s'y groupent et s'y enchaînent les unes aux autres

avec beaucoup plus d'agrément pour l'œil. Il y a ce qu'on appelle plus d'air. Au contraire, la dimension étroite, et toute en hauteur, des deux compositions destinées aux tapisseries, a porté Raphaël, surtout dans l'une des deux compositions, à y entasser, si l'on peut dire, les personnages. Pour y mettre beaucoup de choses, il a été forcé, en prenant son point de vue d'en haut, de les y placer les unes au-dessus des autres.

Du reste, rien ne peut faire mieux connoître son inépuisable fécondité, et cette propriété qu'il eut, non-seulement de varier ses conceptions, mais d'enchérir d'énergie et de valeur sur ses premières pensées. A peine sur les tapisseries découvre-t-on, non pas une action, mais, si l'on peut dire, un mouvement ou un motif emprunté au dessin. S'il y a quelque répétition d'idée, c'est que le sujet, étant de nature à ne pouvoir comporter que le même genre d'attaque, de violence et de meurtre, il étoit impossible au peintre de ne pas retracer, dans ses images, la même situation de défense inutile et de désespoir. A cela près de cette répétition obligée, on peut affirmer qu'il n'y a ni une seule pose, ni une seule figure redite; qu'il n'y a ni un mouvement, ni une tête, ni une expression qui ne soient d'une invention toute nouvelle.

Si l'on ne s'explique bien Raphaël qu'en se for-

mant une juste idée de ce qu'on appelle le don de l'invention, il semble qu'il y ait ici une sorte de cercle vicieux inévitable, d'où il résulte qu'on ne peut bien s'expliquer l'invention, en peinture, que par l'exemple des productions de Raphaël. On croit souvent que lorsqu'un sujet a une fois reçu l'empreinte du génie, il est épuisé et qu'il n'y a plus moyen de s'y hasarder. Cependant combien de sujets ont été répétés, et combien de fois par Raphaël, qui ne crut jamais en avoir épuisé un seul, et qui, s'il l'eût fallu, auroit encore répété, avec de nouvelles beautés, le massacre des Innocens. La vérité est que, comme il y a de l'infini dans la nature, il y en a pareillement dans les variétés des sensations qu'elle produit, et par conséquent dans les images qui en deviennent les empreintes. Or, ce qui caractérise le génie de l'invention, c'est cette propriété qu'a l'imagination de multiplier ces empreintes comme la nature multiplie les variétés de ses types.

Il est bien vrai que tous ceux qui, depuis Raphaël, ont traité le sujet du massacre des Innocens ont donné lieu de penser qu'il avoit été épuisé par lui. Il est vrai aussi que, dans aucun ouvrage de l'art, la puissance et l'énergie de l'expression n'ont été portées aussi loin, et l'on conçoit difficilement qu'on puisse même en approcher. Raphaël, dans ce sujet surtout, semble avoir marqué, quant

à la peinture des passions, le dernier terme de l'invention.

Il y a dans l'imitation par l'art de peindre, comme dans celle des autres arts, un secret pour produire au plus haut degré les impressions d'un sujet et ses effets sur notre ame. Ce secret consiste, au lieu de multiplier sur plusieurs points les scènes et les objets d'émotions, d'en concentrer l'action dans un principal point de vue, ou sur un petit nombre d'aspects. Le Brun, par exemple, a peint le massacre des Innocens, et il en a tellement multiplié les actes, les scènes et les épisodes, qu'à peine la mémoire peut garder le souvenir d'un seul. Mais qui a vu une fois le sujet par Raphaël n'en oubliera jamais l'impression. C'est que Raphaël a toujours eu l'art de saisir, en chaque sujet, ce qui en est le point culminant, et, en portant sur ce point la force de son invention, d'y fixer les yeux et d'y attacher l'intérêt du spectateur. Aussi, dans les deux parties de la composition dont il s'agit, a-t-il eu soin de placer au premier plan l'objet à la fois le plus terrible et le plus pathétique de son drame.

Dans l'une, il fait voir sur le devant du tableau le groupe effrayant de vérité, du sicaire tenant d'une main le poignard et de l'autre arrachant l'enfant à sa mère, qui, renversée à terre, le défend avec toute la violence du désespoir. L'atti-

tude, le mouvement, le caractère de tête du bourreau, ont toute la fureur d'une bête fauve. La vigueur d'action, et l'expression de la tête de la femme, marquent le plus haut degré de force que la peinture des passions puisse atteindre, sans tomber dans ces contractions exagérées qui détruisent l'harmonie des formes.

Dans l'autre composition, Raphaël s'est étudié à mettre sur le premier plan une scène qui, comme pour faire une sorte d'opposition à la première, et aussi à la fureur des autres bourreaux disputant aux mères les objets de leur tendresse, devient en quelque sorte le dernier acte de ce drame. C'est une mère assise à terre, tenant sur ses genoux son enfant mort, et se livrant à une douleur tranquille, mais si énergiquement rendue par la peinture que l'émotion se communique puissamment au spectateur. On ne sauroit la voir pleurer sans se sentir attendri; il y a une vertu sympathique dans ses larmes.

On ne compte que douze sujets de tapisserie, quoiqu'il y ait réellement treize morceaux. C'est que, ainsi qu'on l'a vu, le massacre des Innocens forme deux pièces pour un seul sujet.

L'Ascension de J. C.

Gravée par Beatrice et Andrea Procaccini.

Le douzième sujet, et que l'on place parmi les plus remarquables de ces compositions, est celui de l'Ascension, dont la dimension la plus grande

devoit naturellement être en hauteur. Le Christ paroît dans le ciel accompagné de deux anges; il vient de quitter les disciples qui occupent la partie inférieure du tableau. Un seul sentiment domine les personnages de cette composition, celui d'un étonnement mêlé de respect et d'adoration. Tous sont à genoux, ou prêts à s'agenouiller; leurs regards sont dirigés vers le même but, d'où résulte une sorte d'uniformité de pose, d'attitude et d'idée qui donne fort peu de prise à la description.

Bordures des tapisseries.

Gravées par P. S. Bartoli.

On n'encadre point les tapisseries, comme les tableaux, par des bordures en relief; elles doivent porter elles-mêmes leur encadrement, qui est aussi un ouvrage de tapisserie.

Raphaël imagina d'employer cette partie (qui dans une bordure de relief en forme le champ) à recevoir une suite de petites compositions en manière de frises continues. Il leur donna pour sujet de célébrer le pontife qui avoit ordonné cette belle entreprise. Ainsi trouva place, sous la forme d'une série de bas-reliefs, la peinture de l'histoire de Léon X. Un burin habile a multiplié les copies de cette histoire figurée, écrite à la manière et selon le style de l'art antique. Rien ne montre mieux combien Raphaël avoit su se rendre propre le goût et le système de la sculpture historiographique de la colonne Trajane.

Cette suite de compositions, en grisailles, représente l'entrée de Jean de Médicis, légat à Florence après la mort de son père. — Le tumulte occasionné à Florence par les ennemis des Médicis. — Le légat Jean de Médicis se sauvant sous l'habit d'un simple moine. — Le pillage du palais des Médicis; l'enlèvement des statues, des tableaux et des livres que Laurent avoit recueillis. — Jean de Médicis se rendant à Frédéric de Gonzague, après la bataille de Ravenne, et recouvrant ensuite sa liberté en échappant aux ennemis. — Le supplice de ceux des partisans des Médicis, qui furent condamnés à mort après 1494. — Le massacre des habitans de *Prato*. — Jean de Médicis rappelé et reconduit dans son palais aux acclamations des citoyens. — Le rétablissement de l'ancien gouvernement. — Le cardinal Jean de Médicis se rendant au conclave après la mort de Jules II. — Le même élu pape sous le nom de Léon X, recevant les hommages du sacré collége.

Les bordures des mêmes tapisseries renferment une autre suite de sujets, tirés de l'ancien et du nouveau Testament, appliqués et composés de la même manière et selon le même goût de frise en bas-relief.

A en juger par le peu de liaison qui existe entre ces compositions, on est tenté de soupçonner que

Raphaël, dans une semblable réunion d'ornemens purement accessoires, aura pu mettre à contribution un assez grand nombre d'esquisses et de pensées légères, échappées de sa plume féconde, germes de compositions plus importantes, et que nous voyons avoir été développées par lui dans de plus grands ouvrages. C'est ce que donneroit à penser le simple intitulé de ces sujets, quand quelques-uns de ceux que nous ferons remarquer n'en offriroient pas la preuve.

Cette seconde frise se compose donc des sujets suivans : — Joseph conduit devant Pharaon. — Le passage de la mer Rouge. — Moïse recevant les tables de la loi (1). — L'Annonciation. — Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre (2). La Pêche miraculeuse (3). Jésus-Christ, ressuscité, retournant à Jérusalem. — Saint Paul se séparant des prêtres Éphésiens. — Saint Paul conduit par les Juifs devant Festus. — Des Corinthiens recevant le baptême. — La chute de Simon le magicien. — Saint Paul à Ephèse. — Les Israélites achevant le voile du tabernacle. — Jésus-Christ au milieu des apôtres. — Le sacrifice de la messe. — Des prêtres, des diacres, et autres ministres des autels.

(1) Sujet exactement répété dans les loges.

(2) Exacte répétition dans un des cartons.

(3) Semble être l'esquisse du carton décrit plus haut.

Du sort qu'ont éprouvé les cartons de Raphaël.

Nous ignorons quel espace de temps exigea la confection des douze tapisseries, en Flandre, et à quelle époque précise elles arrivèrent à Rome. Il est probable que ce fut après la mort de Léon X, qui suivit d'un an celle de Raphaël. Si ce fut sous le pontificat d'Adrien VI (1), son successeur, qui fut célèbre par son indifférence pour les arts, on peut croire qu'alors on aura négligé de réclamer et de faire revenir à Rome les cartons de Raphaël, qui étoient les véritables originaux de ces belles compositions, et auxquels il eût été si intéressant de pouvoir confronter leurs copies. Ce qui est certain, c'est qu'il n'en est jamais revenu un seul morceau à Rome.

Ces cartons avoient été découpés chacun (2) en plusieurs morceaux perpendiculaires, probablement par les ouvriers en tapisserie, et pour la commodité de leur travail. L'ouvrage terminé, ils restèrent oubliés dans les fabriques jusqu'à ce que Charles Ier, roi d'Angleterre, en fit l'acquisition. Ils furent d'abord conservés dans une méchante caisse au palais de White-Hall, où quelquefois on les faisoit voir en rassemblant leurs morceaux. Les troubles du règne de Charles Ier, et la fin tragique de ce prince, ami des arts, auront empêché de rendre à ces précieux fragmens

(1) Il mourut en 1523. Son règne fut de vingt mois seize jours.

(2) *Voyez* Richardson (trad. franç.), tom. II, pag. 467.

l'honneur qu'ils méritoient. Ils étoient encore parmi les nombreux et superbes tableaux de sa collection, lorsque le tout ayant été mis en vente publique, Cromwel donna l'ordre de les acheter, ce qui les a conservés à l'Angleterre. Sous le roi Guillaume, ils furent enfin recueillis et remis chacun dans son premier état, ce qu'on fit en les doublant d'un papier renforcé d'un canevas, et en y réparant les petites altérations locales que leur couleur avoit pu éprouver. Une belle galerie fut exprès construite pour les recevoir, au palais d'Hamptoncourt, où ils furent encadrés, suspendus et soignés avec toutes les précautions qui peuvent les garantir des injures de l'air et de l'humidité. Transportés pendant quelques années au palais royal de Windsor, ils sont depuis peu de temps revenus au palais d'Hamptoncourt où on les voit aujourd'hui.

Du travail et de l'état actuel des tapisseries.

De Piles (1) nous apprend que Bernard Van Orlay de Bruxelles, Michel Coxis de Malines, et d'autres Flamands qui avoient été à Rome élèves de Raphaël, furent chargés, ou par lui-même, ou par Léon X, de surveiller, à leur retour en Flandre, le travail de la tapisserie. Ce travail exigeoit effectivement un double soin. Le plus im-

(1) De Piles, Abrégé de la Vie des Peintres, pag. 170.

portant étoit celui de la fidélité, dans l'expression des formes, des caractères et du style de dessin. On conçoit qu'à cet égard Raphaël ne pouvant y vaquer en personne, avoit eu le plus grand intérêt de confier cette surveillance à des artistes formés par lui.

Quant au travail technique des matières, aucun ouvrage ne semble avoir réuni à un plus haut point la richesse et la perfection. Les fabriques de ce temps employoient beaucoup les fils de soie, d'or et d'argent. Il est facile de se figurer quelle sensation durent produire, lorsqu'elles parurent à Rome, ces tapisseries, alors dans toute la fraîcheur, et avec tout l'éclat de leurs teintes. Vasari en parle dans les termes d'un véritable enthousiasme. Ce travail, dit-il (1), semble l'effet d'un art surnaturel, plutôt que de l'industrie humaine. Il ne peut se lasser d'admirer comment, avec de simples fils, on peut arriver à rendre et tous les détails des figures, et toute la mollesse des chairs, et tous ces accessoires de plantes, d'animaux, de bâtimens, que l'œil trompé prend pour l'ouvrage du pinceau.

Malgré ce que la nouveauté de la chose dut ajouter naturellement alors au sentiment de l'admiration, il faut reconnoître qu'encore, après

(1) Vasari, *ibid.*, pag. 213 et suiv. — Baldinucci, Notizie, etc., tom. I, pag. 225.

trois siècles, de nombreuses parties de ces ouvrages sont dans le cas de produire une sorte d'illusion que la peinture même n'égaleroit point. Cette illusion résulte de la nature, et, pour le dire d'une façon plus claire, du matériel même des procédés techniques de la tapisserie, qui, pour tout ce qui est draperies, étoffes ou habillemens, emploie à leur imitation la réalité même des substances dont elles sont formées dans leurs modèles. Nous en dirons autant des armures, cuirasses, boucliers, et autres objets d'équipement militaire antique, dans la confection desquels entrent les substances métalliques. Il est sensible que dans tous ces objets le maniement et l'emploi des couleurs du peintre ne sauroit, pour l'illusion, le disputer à l'emploi des matières de laine ou de soie, et des fils métalliques d'or ou d'argent, qui peuvent rendre l'imitation, à proprement parler, *identique*.

Aussi, encore aujourd'hui, toutes ces parties de tapisseries ont-elles conservé une force de ton, et une puissance d'illusion singulière, tandis que le reste a dû éprouver, par la seule action du temps, plus ou moins d'affoiblissement. Quelques parties de couleur, dans les carnations et dans les clairs surtout, où l'on a employé les fils de soie, ont passé; et de là plus d'un manque d'harmonie, causé par le contraste des autres parties ou des

couleurs minérales, ont gardé toute la vigueur de leur ton primitif.

Quels que soient les changemens survenus par ces causes dans l'accord des tapisseries, elles ne laissent pas d'être un des monumens qui proclament avec le plus d'éclat la puissance et la grandeur du génie de Raphaël.

Ce qu'on appelle la salle de Constantin est la première et la plus grande de toutes celles auxquelles Raphaël a aussi donné son nom dans le Vatican. Quoiqu'elle n'ait été peinte qu'après sa mort, par Jules Romain et quelques autres sans doute de son école, nous n'avons pas dû nous dispenser d'en faire entrer la description parmi celles de ses derniers travaux. D'abord il est certain (1) que, d'après l'ordre de Léon X, Raphaël non-seulement avoit fait les dessins des principales peintures de cette salle, mais encore, outre les projets de sa décoration, avoit déjà mis la main à quelques détails de son ensemble, témoin les deux belles figures allégoriques dont on fera tout à l'heure mention. Salle de Constantin.

La salle de Constantin, ou du moins les sujets qu'elle renferme, font clairement apercevoir ce système *historico-allégorique*, en rapport avec

(1) Vasari. *ibid.*, pag. 212.

l'histoire du saint Siège, que Raphaël n'a pas cessé de suivre et de réaliser dans ses compositions des salles, après avoir achevé la salle de la *Segnatura*.

On a fait remarquer plus haut, que les quatre sujets de la salle suivante ne sont autre chose que des allégories historiques, ou des objets d'allusion, dont le but est de faire voir une chose sous la figure d'une autre chose. Ce fut ainsi que certains faits particuliers du temps et de l'histoire des pontificats de Jules II et de Léon X, se trouvèrent retracés, par le pinceau de Raphaël, sous les titres ou les apparences de faits empruntés soit aux livres saints, soit à l'histoire ancienne.

Dans la dernière des salles, ou celle de *Torre Borgia*, la politique de la cour de Rome ne pouvoit pas manquer de célébrer la munificence de Charlemagne envers l'Eglise. De même que le péristyle ou vestibule de la basilique de Saint-Pierre nous présente, placées en pendans, de l'un et de l'autre côté, les statues équestres des deux principaux bienfaiteurs de l'Eglise romaine, Constantin et Charlemagne; de même, et dans le même esprit, il convenoit que la première des salles, pour correspondre à la dernière, contînt l'histoire du premier empereur romain, qui, ayant embrassé le christianisme, passe pour avoir fait au pape saint Sylvestre la donation de Rome.

Avant de rendre compte des grands sujets, dont

deux seuls ont été peints d'après les dessins et les compositions de Raphaël, il convient de s'arrêter sur deux des figures allégoriques qui forment la décoration du soubassement de cette vaste salle, et qui furent par lui-même peintes à l'huile.

Figures de la Justice et de la Douceur.
—
Gravées par Strange.

Vers les dernières années de Raphaël, un peintre vénitien, Sébastien (*del Piombo*), dont on cherchoit, ainsi que cela sera raconté plus tard, à mettre le talent en opposition au talent de Raphaël, avoit imaginé, par ignorance de la fresque, d'y substituer la peinture à l'huile sur enduit. Raphaël, également expert dans les deux manières de peindre, voulut aussi faire l'essai du nouveau procédé; et il s'étoit proposé d'en user pour les peintures de la salle de Constantin. Les enduits furent donc préparés dans cette intention. Nous apprenons de Vasari (1) que le succès ne répondit point aux espérances qu'on avoit conçues de cette innovation. En effet, plus tard Jules Romain, pour peindre la bataille de Constantin, fit jeter en bas l'enduit préparé pour l'huile, et il revint aux procédés ordinaires de ceux qu'on fait pour la fresque.

Cependant il subsiste encore, dans le soubassement de cette salle, deux grandes et belles figures

(1) Vasari, Vit. di Giul. Romano, tom. III, pag. 331.

peintes à l'huile par Raphaël, et qui le furent très-probablement comme un essai du procédé dont il vouloit faire l'épreuve. Le temps a prouvé, sur ces deux ouvrages, comme il l'a fait aussi sur ceux de Sébastien, en plus d'un endroit, que la peinture à l'huile noircit sur les enduits dans lesquels il entre de la chaux.

A cela près, et quoique leur ton rembruni tranche, dans cette salle, avec celui des fresques, les deux figures de Raphaël ne laissent pas d'être bien conservées sous les autres rapports. Elles représentent, dans une dimension au-dessus du naturel, la *Justice* et la *Douceur*. La première est remarquable par un ajustement de draperies larges et grandioses, par une pose et une attitude très-gracieuses. Sa tête est tournée, et son regard se dirige vers la balance qu'elle tient d'une main; l'autre main repose sur le bas du long col d'une autruche placée à côté d'elle. Quelle raison a pu faire donner l'autruche pour attribut à la Justice? Nous dirons que les signes allégoriques sont trop souvent des énigmes dont le mot est perdu.

On n'a point à faire le même reproche à l'agneau qui est aux pieds de la *Douceur*. Ce symbole est le seul accessoire qui la désigne; mais le spectateur n'en a pas besoin pour la reconnoître, comme il le fait de prime abord, à l'ingénuité de son maintien, et à l'air de sa physionomie.

Sujets relatifs à l'histoire de Constantin.

Léon X avoit à cœur de voir terminer la décoration de la salle de Constantin, et Raphaël avoit aussi, comme on le verra, de très-bonnes raisons pour satisfaire l'empressement du pape. Il paroît qu'il disposoit tous les matériaux de cette grande et nouvelle entreprise, pendant qu'il travailloit à la Transfiguration, le dernier de ses ouvrages à l'huile, et qui sans doute l'aura empêché de compléter les dessins de la salle de Constantin.

Quatre grands sujets, relatifs à l'histoire du premier empereur chrétien, devoient occuper les quatre côtés de ce vaste local, savoir : la Vision céleste de Constantin, sa Bataille contre Maxence, la Cérémonie de son Baptême, et la Donation qu'il fit de Rome au pape.

Raphaël semble s'être occupé de ces sujets dans l'ordre où l'on vient de les rapporter, et qui est aussi l'ordre chronologique des faits. Nous verrons qu'il fit les dessins des deux premiers, ce qui nous autorisera à comprendre leurs peintures, dans le nombre de ses inventions et par conséquent de ses ouvrages, quoiqu'ils n'aient été exécutés qu'après sa mort. Mais nous nous croyons dispensés de faire mention des deux autres, savoir, du Baptême et de la Donation, autrement que pour en attribuer l'invention et l'exécution à Jules Romain et à François Penni, les deux légataires de Raphaël. Vasari les nomme en effet tous

deux (1) et les associe aux travaux de cette grande salle, *dont les inventions*, ajoute-t-il, *sont dues en grande partie à Raphaël*. Ces mots s'accordent bien avec l'existence des deux dessins dont nous parlerons. Mais ils confirment encore ce qu'indiquent le genre, le goût et la composition du Baptême et de la Donation, savoir, que ces deux sujets furent en entier l'ouvrage des deux légataires, et probablement d'un seul. Comme il est indubitable que la Vision et la Bataille occupèrent le pinceau de Jules Romain seul, il est également très-vraisemblable que François Penni aura lui seul mis la main aux deux autres. Le Baptême qui porte la date (2) de 1524, ainsi que la Donation, font voir, selon la pratique d'allusions suivie par Raphaël dans les autres peintures des salles, le pape saint Sylvestre, représenté sous les traits de Clément VII, pape alors régnant.

Vision céleste de Constantin. — Gravée par Aquila.

Il est certain que les deux plus beaux sujets de la salle de Constantin eurent Raphaël pour auteur, et furent peints d'après les dessins qu'il en avoit laissés. Richardson parle, comme l'ayant vu (3), du dessin de la Vision céleste, fait à la plume par Raphaël, lavé et rehaussé de clairs; et il indique

(1) Vasari, Vit. di Franceso Penni.

(2) Bellori, Descriz. delle Pitture, pag. 120.

(3) Richardson, (trad. franç.) tom. II, pag. 316.

les différentes collections par lesquelles cet ouvrage a passé, avant d'orner le cabinet du duc de Devonshire.

Raphaël, dans cette conception, a pris pour moment de son sujet celui d'une allocution de l'empereur à ses soldats. Fidèle observateur des costumes de l'antiquité, il s'est très-habilement conformé aux modèles des bas-reliefs de la colonne Trajane, ou des arcs de triomphe, qui nous offrent très-souvent l'action d'haranguer les troupes, action retracée encore sur une multitude de monnoies impériales. Constantin est de même représenté en avant de sa tente, *in suggestu*, exhortant ses soldats. On peut dire, quant au style général et quant aux détails, que c'est une composition tout-à-fait antique, et on la prendroit pour une de ces scènes tant de fois répétées dans les monumens romains. Mais la tête de l'empereur, et ses yeux qui se dirigent vers le ciel, portent aussi vers le haut du tableau l'attention du spectateur, qui aperçoit avec Constantin une croix rayonnante portée par trois petits anges, et plus loin voit écrites les trois fameuses paroles : ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ. Voilà le vrai sujet de l'allocution exprimé.

Les lointains laissent apercevoir quelques-uns des principaux monumens de Rome, et de nombreux soldats qui accourent pour grossir le groupe

de ceux qui environnent la tribune. Sur le premier plan, au bas de cette tribune, sont deux jeunes hommes qui tiennent les armes de l'empereur, et de l'autre côté la figure grotesque d'un nain, qui de ses deux mains essaie de se mettre un casque sur la tête.

On donne différentes raisons de cette espèce de hors-d'œuvre burlesque. Mais Richardson nous apprend que le dessin original ne présente ni les figures des deux jeunes gens, ni celle du nain, ni quelques autres accessoires réservés peut-être pour l'exécution de la peinture. Il paroît dès-lors qu'on ne doit demander compte de ces détails qu'à Jules Romain, ou si l'on veut à Bellori (1).

Bataille de Constantin.

Gravée par Aquila.

Le même Bellori, d'accord avec Vasari, pour attribuer à Raphaël l'invention et la composition de la bataille de Constantin, fait observer (2) que Vasari n'emploie que le mot *esquisse* en parlant du dessin qui renferme cette grande conception, et il trouve que ce mot n'en rend pas suffisamment l'idée. André Sachi, ajoute-t-il, avoit vu à Bologne le dessin original, d'après lequel Jules Romain dut travailler. Ce dessin étoit effectivement chez

(1) Bellori prétend que ce nain fut le portrait d'un personnage burlesque qui servoit à la cour de divertissement, et qui appartenoit au cardinal Hippolyte de Médicis. (*Descriz. delle Pitture*, pag. 107.)

(2) Bellori, *ibid.*, pag. 115.

le comte Malvasia à Bologne, où il fut admiré par Richardson.

On a rapporté ces détails, pour montrer que, si l'honneur de l'exécution fière et hardie de ce grand sujet appartient bien réellement à Jules Romain, il faut rendre en entier à Raphaël celui de la plus grande composition historique qui existe en peinture. A en croire même le dessin original, cette vaste scène de bataille auroit été plus nombreuse en figures, plus variée dans ses aspects. Le lointain auroit présenté une ligne de montagnes, au pied desquelles auroient combattu des corps détachés des deux armées; ce qui auroit contribué, en amplifiant le sujet, à lui donner encore, pour les yeux, une plus grande étendue. Jules Romain, dans son exécution, a supprimé plusieurs de ces détails. Il paroît s'être attaché à rendre la composition plus dense, plus compacte, si l'on peut dire, comme pour donner l'idée d'une mêlée plus confuse. Aussi lui a-t-on fait quelquefois le reproche d'avoir ainsi resserré sa bataille, sur une seule ligne en longueur, un peu trop à l'instar de celles que la sculpture, par la nature restreinte de ses moyens matériels, fut forcée, dans l'antique, de représenter sur les bas-reliefs qui n'en reproduisent ainsi que l'image abrégée.

Aucun peintre n'a su mieux que Raphaël imiter l'antique, en n'empruntant aux statues et aux

bas-reliefs des anciens, que ce qui peut convenir au génie de la peinture. Trop souvent on a pris le change dans la manière de faire produire par le pinceau le style et le goût propre de la sculpture, soit en composant des tableaux, qui ne sont que des bas-reliefs, soit en transportant au caractère du dessin l'espèce de froideur que le marbre semble inspirer; soit encore en voulant contrefaire dans des draperies d'une autre espèce, la roideur des plis anguleux et perpendiculaires de certaines statues. Raphaël, doué d'un sentiment juste et d'un goût sûr, a donné sur ce point la leçon et le modèle du milieu qu'il convient de tenir. Nul, plus que lui, n'a su mettre à profit les exemples de la sculpture antique; mais ce fut avec les ressources et au gré des moyens de son art, qu'il sut en transformer, dans ses tableaux, les pratiques et le style.

Il ne faut pas douter que les admirables bas-reliefs des batailles de Trajan, transportés à l'arc de Constantin, ainsi que ceux de la colonne de Trajane, n'aient guidé Raphaël dans l'idée générale, comme dans les parties et les détails de sa grande Bataille. On y trouvera certainement plus d'une sorte de combinaison puisée aux sources de l'antiquité. Sans doute le critique qui analyseroit cette grande composition figure par figure, et groupe par groupe, ne manqueroit pas d'y dé-

couvrir, soit quelques emprunts de sentimens et d'idées, soit des imitations de mouvemens, d'actions et d'expressions. Toutefois, nous pensons qu'il lui seroit impossible d'y indiquer une seule figure transportée des marbres antiques, de manière à faire dire que l'une seroit une répétition de l'autre.

Voilà ce que doit être, dans la production des œuvres de l'art, l'esprit de cette imitation, que ceux qui viennent après peuvent faire des travaux de leurs prédécesseurs; et tel est le caractère qui a toujours marqué, à toutes les successions d'époques, les hommes de génie en tout genre. Ils ne se rencontrent dans leurs ouvrages, avec ceux de leurs devanciers, que comme des voyageurs, qui, pour décrire un même pays, passent si l'on veut par les mêmes routes, rencontrent bien les mêmes sites, mais, selon la variété de leurs talens, en reçoivent des impressions et en retraceront des images différentes.

Quoi qu'il en puisse être des secours que Raphaël put devoir aux œuvres de l'antiquité, certainement il n'y avoit trouvé, non plus que dans celles des modernes ses prédécesseurs, aucun modèle d'une composition aussi vaste, aussi compliquée, aussi mêlée. (Ce dernier mot est peut-être ici le mot propre.) Cependant, ce qu'il faut y admirer encore, quoique Jules Romain l'ait resserrée plus

que le dessin original ne le faisoit, rien n'y est confus, et l'œil n'y demande aucune explication.

On y distinque avec beaucoup de clarté le mouvement général de l'armée de Constantin, qui poursuit l'ennemi et le force à se jeter dans le Tibre, où l'on voit Maxence prêt à s'engloutir avec son cheval; tandis que plus loin le même mouvement a lieu sur le pont Flaminius, où, selon Eusèbe, le tyran avoit fait préparer une arche de charpente destinée à s'ouvrir et à se rompre sous les pas de Constantin, s'il s'engageoit à le poursuivre jusque dans Rome.

Un des bas-reliefs de l'arc de Constantin, je parle de ceux qui furent faits de son temps (1), et qui portent l'empreinte de la décadence de l'art, retrace ainsi la défaite de Maxence. Toute l'armée, hommes et chevaux, paroît submergée dans les eaux du Tibre, que l'on voit personnifié près d'une arcade au-dessus de laquelle, avant d'être dégradée, s'élevoit la figure de Constantin couronné par la Victoire.

Ainsi Raphaël a suivi dans sa composition les témoignages de l'histoire et ceux des monumens.

Ce que nous avons dit de l'ensemble de cette grande conception convient à chacune de ses parties. La description en seroit toutefois aussi

(1) Il faut en distinguer ceux qui furent enlevés à l'arc de Trajan.

difficile que superflue. C'est un enchaînement de scènes, où toutes les fureurs de l'art meurtrier des combats sont rendues selon le système de la guerre chez les anciens; système qui prêtoit à l'action dramatique de l'art, ce que lui refuse la stratégie moderne, qui ne met en mouvement que les masses. Autrefois la valeur individuelle étoit beaucoup plus mise en jeu. Un grand combat général n'étoit naturellement qu'une réunion de petits combats personnels, et qu'on peut appeler de corps à corps. Dès lors le génie de l'artiste n'étoit occupé que du choix à faire de ces actions particulières pour en former un tout.

Raphaël ici s'est montré inimitable dans la multitude et l'enchaînement de ses groupes de combattans, tous liés à l'ensemble, et chacun toutefois pouvant s'en détacher facilement par la diversité de leurs mouvemens, et le contraste de leurs expressions. Le spectateur, par exemple, aime à se reposer de ce spectacle de sang et de fureur, en reportant sa vue sur le touchant épisode placé au premier plan, d'un père qui enlève de la mêlée le corps mort de son fils. Nous ne saurions encore omettre de citer, comme mérite principal de cette composition, l'art avec lequel s'y trouve dominant sur toute la scène Constantin, qu'on distingue au milieu de cette mêlée, et mis en rapport avec son rival qui ne peut éviter

la mort, entre le fleuve qui va l'engloutir, et la lance du vainqueur prête à l'atteindre.

Cette habileté qui consiste à faire ressortir le principal personnage, n'est pas la seule conformité qu'on aperçoive entre la bataille de Constantin et celles d'Alexandre, par Lebrun. Celui-ci a su profiter en grand maître, et avec un talent de composition très-remarquable, de l'ouvrage de son prédécesseur. Cependant, malgré le grand nombre de beautés dont son génie s'est montré prodigue, dans la série de ses batailles, il n'a pu empêcher celle de Constantin de rester encore le type et le plus parfait modèle de la peinture des batailles, qu'on appelle du *genre héroïque.*

Il y a dans l'ouvrage de tous les arts une liaison si étroite, entre ce qui fait le fond de l'idée d'un sujet, et ce qui constitue la forme du langage destiné à exprimer cette idée, qu'on est souvent en peine de savoir et de dire lequel contribue le plus à l'impression, ou de l'idée fondamentale qui communique sa vertu à la forme, ou de la forme qui contribue tant à rendre cette idée sensible. Mais, s'il s'agit de ces arts qui ne parlent à l'esprit que par l'entremise des yeux, combien les moyens pratiques qui rendent la conception visible n'acquièrent-ils pas d'importance? Il suffit pour le bien comprendre de se

rappeler ce que devient même un chef-d'œuvre de la peinture, reproduit par une foible copie, ou dans une gravure médiocre.

Il étoit donc possible que l'invention de Raphaël perdît beaucoup de son mérite, par une exécution à laquelle ni sa main ni sa direction n'eurent aucune part. Il se pouvoit encore qu'une certaine réserve, même en suivant les données du maître, portât dans l'ouvrage cette sorte de froideur, où tombe volontiers celui qui ne se regarde que comme traducteur de la pensée d'autrui. Mais Jules Romain s'étoit trop identifié avec la manière de son maître pour qu'il eût à encourir ce reproche. On diroit même que s'étant trouvé en quelque sorte plus libre, il auroit profité de cette indépendance pour se livrer avec plus de hardiesse au désir de conquérir, par l'exécution, une originalité d'un nouveau genre. Dans plus d'un ouvrage de Raphaël, il étoit entré en partage du travail, de manière toutefois à laisser du doute sur la part qui pouvoit lui appartenir. Ici, au contraire, c'est-à-dire dans la plus vaste page qui ait été tracée par un pinceau historique, il n'est plus un associé, et tout le mérite de ce qu'il faut appeler le génie de l'exécution, lui appartient en propre.

Pourquoi mettroit-on quelque restriction à un éloge qui retourne toujours à Raphaël, puisqu'on

peut dire que le talent de l'élève fait une partie du mérite et de la gloire du maître?

On ne sauroit donc trop louer le peintre de la Bataille de Constantin, pour la vigueur de dessin et l'énergie d'expression qu'il a portées dans cet ouvrage; pour la conduite habile de ce grand nombre de figures et de groupes représentés, sans exagération, dans les poses les plus contrastées; pour la distribution claire et intelligente des masses, où chaque action est nettement exprimée; pour la belle imitation des formes, des costumes, des armures antiques; pour la vivacité et la hardiesse d'un pinceau, qui, fidèle historien et du sujet et de son esprit, n'est resté au-dessous d'aucune des qualités que les convenances exigeoient. On ne peut se refuser à croire qu'il aura puisé dans le sujet même l'enthousiasme et la chaleur d'exécution qu'on y admire. Il semble, a dit un critique habile (1), que l'artiste, entraîné aussi par la vivacité de l'action dont il retrace l'image, participe à l'ardeur guerrière qu'il peint, et combatte, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec son pinceau.

Quant à la couleur et au ton général de la peinture, on y a reproché, il est vrai, un peu de dureté, quelque chose de noir dans les ombres,

(1) Bellori, Descrizione delle Pitture, pag. 116.

quelque aspérité d'effet et une certaine crudité de contours. Cependant, Nicolas Poussin, bon juge en cette matière, examinant un jour, avec Bellori, l'ouvrage de Jules Romain, lui dit que ce qu'il y avoit d'âpreté dans cette peinture lui plaisoit, et lui paroissoit d'accord avec le caractère *d'une si fière mêlée, et rendre comme il faut la fureur et l'impétuosité des combattans* (1). Il y a en effet de certaines harmonies dues au hasard de certains défauts, qu'on ne voudroit point échanger contre leurs contraires.

Nouveaux détails sur la rivalité de Michel Ange et de Raphaël.

Nous avons déjà dit un mot de la raison qui nous a fait placer, avant le tableau de la Transfiguration, les grandes compositions de la salle de Constantin, bien qu'elles aient été, comme on vient de le voir, exécutées depuis et après Raphaël. La Transfiguration est si connue pour en avoir été le dernier ouvrage, et son souvenir s'attache tellement à l'idée de la mort de son auteur, qu'il eût paru étrange de produire de lui encore quelques travaux, après celui par lequel il termina sa carrière. Il est certain encore que les dessins qui servirent à la décoration de la salle de Constantin durent être faits avant qu'eût été terminée la Transfiguration, s'il est vrai (ce

(1) Bellori, Descrizione delle Pitture, pag. 118.

que l'on conteste pourtant) que ce tableau n'ait pas reçu de lui le dernier coup de pinceau.

Arrivés enfin à ce célèbre ouvrage, nous ne pouvons épargner au lecteur le récit de quelques détails moins généralement connus, quoique des plus authentiques, et qui sont liés d'une manière particulière et à l'histoire de Raphaël, et à celle du tableau de la Transfiguration, par lequel nous terminerons la série de nos descriptions.

Raphaël étoit alors parvenu à l'apogée de son talent, de sa réputation et de son crédit. On n'avoit jamais vu, et l'on n'a encore vu depuis, aucun artiste porté, par la seule puissance de son génie, au degré soit de cette illustration générale qui d'un nom ordinaire fait un surnom de gloire, soit de cette considération personnelle, qui fait sortir un particulier des rangs ordinaires de la société, et l'élève dans l'opinion publique à cette position distinguée que donnent la naissance et la fortune.

Ce nombre infini de productions qui avoient répandu de toutes parts la célébrité de son talent, étoit dû au concours sans exemple d'hommes habiles dont il avoit été le maître, et qui, s'honorant de rester ses élèves, recevoient eux-mêmes une partie de la gloire qui environnoit le chef de l'école. Aussi les voyoit-on s'empresser de lui faire une sorte de cortége lorsqu'il sortoit pour

aller à la cour (1). Raphaël occupoit aussi à cette cour une charge honorifique, comme on le redira plus bas; en un mot, son existence sociale sembloit être celle d'un prince (2) : *Viveva da Principe.*

Michel Ange, le stoïque Michel Ange, vivant seul, allant seul (3) et travaillant seul, formoit par son humeur sombre, son caractère peu sociable, et autant dans sa personne et sa manière de vivre, que dans le goût de ses ouvrages, le contraste le plus frappant avec Raphaël.

Nous avons déjà vu qu'il eût été difficile qu'entre eux il n'existât pas, ou ne se formât pas avec le temps une véritable *rivalité,* de quelque manière qu'on veuille entendre ce mot, quelque importance ou quelque couleur qu'on veuille donner au sentiment qu'il exprime. En parlant des controverses élevées sur ce que Raphaël avoit ou n'avoit pas dû aux ouvrages de Michel Ange, nous avons reconnu qu'il n'avoit point pu n'en pas recevoir une impulsion quelconque. Mais dans cette sorte d'influence d'un artiste sur un autre, nous avons fait observer qu'il falloit distinguer beaucoup de degrés; qu'en effet rien n'an-

(1) *Ogni volta ch' andava à corte, aveva seco cinquanta pittori tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo.* Vasari, *ibid.*, pag. 228.

(2) *Egli in somma non visse da pittore ma da principe.* Vasari, *ibid.*

(3) *Disse a Raffaello in passando : Voi andate con un gran seguito, come un generale.* Raffaello rispose : *E voi andate solo come un boia.* De Piles, Vies des Peintres.

nonce que Raphaël ait jamais cherché, on ne dit pas à copier directement Michel Ange, mais même à suivre ses traces, à s'en approprier, en quoi que ce soit, le goût et la manière. Il y avoit d'abord entre les facultés des deux rivaux trop d'incompatibilité. Ensuite, il faut reconnoître, chez Raphaël, une propriété, celle d'être lui-même, de ne pouvoir se faire le suivant de personne, et de rester toujours original, jusque dans les imitations très-réelles qu'il fit du style antique, bien autrement d'accord avec son goût, que ne put jamais l'être celui de Michel Ange.

Ce fut là certainement une des causes qui élevèrent Raphaël si haut, qui donnèrent à ses ouvrages une telle célébrité, qu'au point où nous sommes parvenus de sa vie et de son histoire, nous voyons qu'il resta de fait, et dans l'opinion d'alors, sans aucun concurrent réel.

Michel Ange, effectivement, depuis l'achèvement qui eut lieu à la fin de 1512, des peintures de la chapelle Sixtine (1), ne joue plus aucun rôle à Rome. Nous le trouvons d'abord occupé pendant fort long-temps des démêlés que lui occasionna l'exécution du mausolée de Jules II. Nous le voyons ensuite chargé par Léon X, en 1516, à Florence, des projets de la façade de Saint-Lau-

(1) Jules II y officia à Noël 1512; il mourut la nuit du 20 au 21 février 1513.

rent; ensuite de la recherche et de l'exploitation des nouvelles carrières de *Seravezza*, où, selon Vasari (1), il consuma plusieurs années. Or, ces années-là avoient été employées par Raphaël à multiplier ses ouvrages, à perfectionner sa manière, à augmenter sa réputation.

Il n'étoit bruit que de Raphaël; la renommée n'avoit de voix que pour lui. C'étoit un dire général de ses partisans et de ses admirateurs, « que » ses peintures l'emportoient sur celles de Michel » Ange, par la beauté de la couleur, par le mérite » de l'invention et le charme de la grâce, et que le » dessin n'étoit pas inférieur à ces qualités. Que » Michel Ange au contraire, hors le dessin, ne » pouvoit supporter aucun parallèle; de sorte que » Raphaël, tout au moins son égal dans le dessin, » si même il ne l'y surpassoit pas, lui étoit certai- » nement supérieur dans la partie du coloris (2). » Cette opinion s'accréditant de plus en plus, dut produire (comme cela arrive toujours) un esprit d'opposition; mais elle excita au plus haut point le sentiment de la rivalité, pour ne rien dire de plus, chez Michel Ange.

On seroit effectivement tenté de caractériser ce sentiment d'une manière moins honorable, quand on apprend de Vasari lui-même, élève et admi-

(1) Vasari, Vit. di Michel Angelo, tom. VI, pag. 220.
(2) Vasari, Vita di Sebast. Venez., tom. IV, pag. 362.

rateur passionné de Michel Ange, ce que celui-ci imagina pour combattre Raphaël, sans se montrer ni se compromettre.

Il faut se rappeler d'abord que Michel Ange, sculpteur né, dessinateur savant, hardi, profond, ne devint définitivement peintre, ainsi qu'on l'a vu plus haut, que par occasion, si l'on peut dire, et parce que la grande pratique du dessin conduit fort naturellement à la pratique de peindre. Ce fut malgré lui qu'il quitta les travaux de sculpture du mausolée de Jules II, pour l'exécution des peintures à fresque de la chapelle Sixtine. Le travail de la fresque s'allioit assez bien avec la pratique de son dessin, surtout dans des sujets qui, placés loin de la vue, n'exigeoient ni le charme d'un pinceau harmonieux, ni les soins d'une exécution précieuse. Rappelons encore que Michel Ange refusa obstinément, dans la suite (1), de peindre à l'huile le Jugement dernier. L'art de la peinture à l'huile, disoit-il, n'étoit qu'un art de femme, bon seulement pour des oisifs et des paresseux. *Arte da donna, e da persone agiate ed infingarde*. Aussi est-il douteux que nous ayons un seul tableau peint à l'huile par Michel Ange (2).

Raphaël au contraire avoit pratiqué avec un égal

(1) Vasari, *ibid.*, tom. IV, pag. 375.

(2) La Leda de Michel Ange, qui fut vendue à François Ier, avoit été peinte à *tempera*. (*Voyez* Vasari, Vit. di Mich. Ang., tom. VI, pag. 234.)

succès tous les genres et tous les modes de peinture. Que si l'on se reporte au temps où nous sommes de son histoire, on voit que ses derniers tableaux à l'huile, tels que le saint Michel, la belle sainte Famille pour François Ier, et ceux qui sortoient journellement de son école, avoient dû propager en tous lieux le renom et la gloire de son pinceau.

Michel Ange n'ayant à lui opposer que la science et la fierté de son dessin, ne pouvoit donc lutter avec avantage, qu'autant qu'un peintre exercé dans le maniement et les procédés de la peinture à l'huile, viendroit associer l'effet de sa couleur aux formes et aux inventions dont il fourniroit le type. C'est ce qu'il comprit. En conséquence il fit choix de Sébastien (dit *del Piombo*), Vénitien, bon coloriste, qu'Augustin Chigi avoit déjà employé à son palais de *Trans-Tevere*, et qui depuis termina les peintures de la célèbre chapelle de sainte Marie *del Popolo*, dont il a été fait mention plus haut. La peinture à l'huile étoit tellement du goût de Sébastien, qu'il vouloit la substituer partout à la fresque, en changeant la nature des enduits. Son procédé eut d'abord du succès; et l'on est porté à croire, que voulant se conformer à cette nouveauté, Raphaël, comme on l'a dit ci-dessus (1), en fit l'essai dans ses deux Vertus

(1) *Voyez* page 323.

de la salle de Constantin. Vasari vante en effet la belle conservation des couleurs du Christ à la colonne, par Sébastien, à *San-Pietro in Montorio*. Mais le temps n'a que trop démenti cet éloge, et ce qu'on s'étoit promis du procédé nouveau.

Quoi qu'il en soit, Michel Ange s'attacha secrètement Sébastien (1), déjà porté à favoriser son parti contre celui de Raphaël. Il lui proposa de peindre sur les dessins qu'il lui feroit, ce qui fut accepté. Il se flattoit que l'ouvrage de son dessin acquérant, sous l'art du Vénitien, l'harmonie des teintes et le beau maniement du pinceau, lutteroit victorieusement contre la peinture de Raphaël, d'autant plus que lui-même, caché sous l'ombre d'un tiers, *sotto ombra di terzo* (2), deviendroit le juge du combat. Michel Ange, toutefois, paroîtroit ne s'être pas contenté d'un rôle aussi passif. Etant le premier à proclamer la supériorité de l'ouvrage auquel il s'intéressoit, son suffrage trouvoit naturellement beaucoup d'échos, et la réputation de Sébastien s'en augmentoit d'autant.

Ce fut alors, et par l'effet de cette connivence, que Sébastien obtint de peindre à *San-Pietro in Montorio* la chapelle de François Borgherini, où l'on voit ce Christ à la colonne dont on a déjà parlé, et dont le dessin est aujourd'hui générale-

(1) Vasari, Vita di Sebast., pag. 362.
(2) Vasari, *ibid.*

ment reconnu pour l'ouvrage de Michel Ange. La voûte de la même chapelle présente le sujet de la Transfiguration.

Il paroît que le secret de cette association ne tarda pas à s'éventer. On conçoit aisément que Raphaël surtout ne fut pas le dernier à reconnoître le dessin de Michel Ange, sous la couleur de Sébastien. Mengs rapporte (1), sans pourant citer d'où il le tient, un mot de Raphaël qui fait honneur à son esprit autant qu'à son caractère. Loin de témoigner le moindre déplaisir de cette petite conspiration contre lui : « Je me réjouis, dit-il, » de la faveur que me fait Michel Ange, puisqu'il » me prouve par là, qu'il me croit digne de lutter » contre lui, et non contre Sébastien. »

Ces détails peu connus ou mal rapprochés jusqu'ici, ne paroîtront point étrangers à l'histoire de Raphaël, puisqu'ils nous conduisent précisément au dernier de ses ouvrages, celui dans lequel l'esprit de rivalité dont on a rapporté les preuves, lui donna pour compétiteur le même Sébastien, qui fut chargé d'exécuter en concurrence avec la Transfiguration, et de la même grandeur, le tableau de la Résurrection du Lazare.

Tableau de la Transfiguration.

Gravé par Morghen.

Le cardinal de Médicis avoit commandé à Ra-

(1) Mengs, tom. I, pag. 143.

phaël le tableau de la Transfiguration pour son évêché de Narbonne; l'autre, à ce qu'il paroît, n'avoit point de destination fixe. Après la mort de Raphaël, les deux tableaux furent exposés au public dans la salle du Consistoire, où, dit le biographe de Sébastien (1), l'un et l'autre reçurent les plus grands éloges, « et quoique, ajoute-t-il, » l'ouvrage de Raphaël, pour l'extrême grâce et » beauté qui s'y trouvent, n'ait point d'égal, on » ne laissa pas de rendre justice aux efforts de Sé- » bastien. »

C'est le cas de dire avec Pline, *immensa differentia famæ*. Il paroît qu'on prévit dès-lors cette différence. Le cardinal envoya à Narbonne l'ouvrage de Sébastien. La Transfiguration resta à Rome, et elle fut placée pendant long-temps au maître autel de l'église de *San-Pietro in Montorio*. Elle est maintenant au Vatican.

La Résurrection de Lazare, aujourd'hui à Londres, et que nous avons vue long-temps à Paris, dans le cabinet du duc d'Orléans, a certainement de fort belles parties, une grande vigueur de ton, et de savantes expressions. Mais que font toutes ces qualités à l'ouvrage, qui manquera de grandeur et de noblesse dans les pensées, de beauté dans les formes, de cette grâce ou de cette puis-

(1) VASARI, Vita di Sebast. Venez., pag. 364.

sance de sentiment, qui font la vie, ou la suppléent pour les ouvrages de l'art? Voilà ce qui explique cette grande différence de renommée, qui dans l'opinion de tous les siècles, a mis certains hommes et certains ouvrages, si fort au-dessus de tous les autres.

C'est que les ouvrages de l'homme sont, comme l'homme lui-même, un composé de deux élémens, ou de deux substances, si l'on peut dire. Or c'est pour cela que l'œuvre de l'art dans lequel l'étude et l'exécution pratique jouent par trop le premier rôle, sera toujours (comme les qualités physiques le sont à l'égard des facultés morales) placé au-dessous de l'œuvre, où le travail, le savoir et l'exécution, brillent aussi, mais comme ministres du génie, mais comme instrumens des belles pensées, comme interprètes des sentimens profonds, et des conceptions les plus élevées.

Disons donc que c'est là ce qui a mis Raphaël hors de tout parallèle, non-seulement avec les rivaux, que de son temps on voulut lui opposer, mais encore avec tous ceux qui, depuis, tentèrent de se mesurer avec lui. De là cette perpétuité de renommée, qui lorsque ses ouvrages auront cédé à l'action du temps, placera son nom à côté de ceux des grands hommes de l'antiquité, auxquels la postérité n'a pas cessé de vouer un culte, qui ne s'adresse plus qu'à leur mémoire.

Le tableau de la Transfiguration posa le comble à la gloire de Raphaël, non pas seulement parce qu'il fut le dernier fruit de son génie, la plus grande de ses compositions peintes à l'huile, mais encore parce qu'il est celui de ses ouvrages, où l'on s'est toujours plu à reconnoître, de la part du peintre, l'accord du plus grand nombre des mérites propres de la peinture. C'est en effet celui, où l'on trouve qu'il porta le plus loin l'excellence du pinceau, l'énergie de la couleur, la magie du clair-obscur, et d'autres qualités pratiques dont le discours ne sauroit donner l'idée; ajoutons, sans préjudice des autres qualités morales que l'on est habitué à relever dans ses autres productions. Qui ne sait que ce tableau, sous le rapport des combinaisons dépendantes de l'intelligence, du sentiment de l'imagination, a souvent exercé l'esprit observateur des critiques ou des connoisseurs, et n'a point encore cessé de fournir à de savantes analyses, une matière toujours nouvelle de jugemens et d'observations aussi utiles à l'art, qu'honorables pour son auteur (1)?

Nous n'entreprendrons pas de nous livrer ici, même en abrégé, au détail de toutes les considé-

(1) *Voyez* Examen analitico del quadro de la Transfiguracion de Rafaël de Urbino; seguido de alcunas Observaciones sobre la pittura de los griegos; de Benito Pardo de Figueroa; Parigi, 1804, in-8°. — *Voyez* Opere di Mengs.

rations, qui sortiroient naturellement d'un fond de critiques aussi abondant. Obligés de nous restreindre à quelques points principaux, nous nous bornerons à faire sentir quelles étoient les difficultés attachées à la composition de ce sujet, et avec quelle habileté Raphaël en a su triompher.

Il comprit d'abord, qu'il étoit dans la nature du sujet, considéré physiquement ou historiquement, que sa composition se produisît en hauteur. Or cela, comme on le dira plus bas, devoit y amener deux sortes d'espaces, ou de champs l'un au-dessus de l'autre; dès-lors deux genres de scènes en suivant le texte de l'Évangile. De là, dans le parti obligé dont on parle, ce qu'il faut appeler le motif général de tout l'ensemble.

Dans la partie supérieure, le Christ a quitté le sommet du terrain, et il se fait voir comme extatiquement suspendu en l'air. Il ne vole point, il ne franchit point l'espace aérien : il est comme fixe et stationnaire dans son attitude, entre Élie et Moïse dont les vêtemens flottans, les montrent par opposition comme descendus du ciel. C'est là ce qu'il faut appeler la partie lumineuse du tableau. Le Christ est lui-même le foyer de la lumière qui se répand alentour sur les assistans. Un semblable sujet, traité dans la seule intention de rendre l'effet d'une clarté éblouissante, émanée d'un corps tout radieux, pouvoit sans doute offrir

à un peintre uniquement coloriste, le programme d'un effet plus brillant; or on sent qu'il n'étoit pas dans les moyens de Raphaël sous un semblable rapport, de parler aux yeux, comme auroient pu le faire Corrège ou Rubens.

Mais qui pourroit dire ce que l'esprit auroit perdu, en raison de ce qu'auroient gagné les yeux? Cela ne signifie pas toutefois que la peinture de Raphaël laisse beaucoup à désirer du côté de la couleur et de l'effet, surtout dans le Christ transfiguré. On ne peut pas s'empêcher d'y reconnoître, et l'intention et la réalité d'une harmonie lumineuse, aérienne, habilement ménagée dans sa personne, et heureusement répandue sur sa tête, ses vêtemens, ainsi que sur les objets environnans. Cependant ce mérite ne le cède-t-il pas à celui qu'offrent, et l'expression de divinité qui brille dans toute cette scène, et la disposition aérienne de ces trois figures vraiment célestes, qui contrastent si bien avec celles des trois apôtres, frappés d'éblouissement, et prosternés au haut de la montagne? Comment indiquer mieux, par des gestes et des attitudes, la clarté merveilleuse, dont il faut, sinon rendre l'effet, au moins donner l'idée? L'un se jette la face contre terre, l'autre détourne la tête et se renverse, le troisième porte la main devant ses yeux, comme pour se garantir de l'éclat que sa vue ne sauroit supporter.

La seconde scène, ou la scène inférieure, est occupée par le reste des apôtres qui, selon le texte de l'Évangile, étoient restés au bas de la montagne. On ne sauroit dire si l'on ne se fait pas quelquefois illusion sur certains effets des tableaux de Raphaël, en prêtant au peintre des intentions qu'il n'eut point, ou dont il ne se rendit pas compte. Du moins peut-on assurer que ses ouvrages, en tant qu'ils furent inspirés par le sentiment le plus juste et le plus profond, sont restés féconds en motifs toujours divers, en interprétations toujours nouvelles. Ne pourroit-on pas voir, par exemple, dans les masses de cette composition, dont les groupes serrés occupent et remplissent tout l'espace inférieur du tableau, un moyen fort naturel de contraster avec le champ de l'espace supérieur, et de donner par-là une plus grande valeur à l'effet aérien qu'il falloit produire.

Ceci est pour le sens physique. Voyons maintenant ce que Raphaël a imaginé pour satisfaire l'esprit, par la liaison des deux scènes ensemble, et pour y établir l'unité nécessaire, en se conformant toutefois au récit de l'Évangile.

Les apôtres restés au pied de la montagne attendoient le retour de leur Maître. Voilà qu'une famille, attirée par le bruit des miracles de Jésus-Christ, lui amène un jeune possédé; elle vient implorer sa vertu divine contre l'esprit malin qui

agite et tourmente le malheureux enfant. Tous les apôtres paroissent saisis de divers sentimens de compassion et d'effroi; mais ils semblent dire tous, et plusieurs l'expriment par le geste : *Celui dont vous avez besoin n'est point avec nous; attendez-le, il est au haut de cette montagne;* et plusieurs bras élevés montrent, d'un geste indicateur, le sommet du mont, où se passe l'autre scène. C'est ainsi que se rétablit, pour les yeux, comme pour l'esprit, cette unité de temps et de lieu, condition indispensable de toute composition.

Nous n'ignorons pas qu'on a fait au tableau de la Transfiguration le reproche de pécher contre cette règle. Quelques-uns ont été jusqu'à dire que c'étoit un composé de deux tableaux. Nous pensons que ce qui précède a déjà pu atténuer la rigueur de cette censure; mais allons plus loin, et voyons ce que deviendroit la composition réduite à la partie supérieure. Que demande le sujet? De représenter Jésus-Christ transfiguré, c'est-à-dire dans un état glorieux, au sommet d'une montagne. L'existence, ou l'aspect du sommet du Thabor, est donc ici un point donné par le sujet, et nécessaire à rendre sensible aux yeux. Supprimer la vue de cette sommité, et placer la scène sur un local terre à terre, ce seroit lui enlever et le pittoresque de son aspect physique, et l'intérêt de son effet idéal, et enfin sa fidélité au récit historique.

Ainsi, pour exprimer aux yeux cette sorte d'ascension hors de terre, et qui a lieu au sommet d'une montagne, le peintre étoit tenu de chercher dans la forme de son tableau, comme selon l'esprit de sa composition, ce qui pouvoit tendre le plus à la faire pyramider. Dès que toutes les fidélités et toutes les convenances exigent la vue accessoire d'une montagne, à quelque point qu'on en réduise la hauteur (et Raphaël l'a certainement de beaucoup réduite), que deviendroit la composition d'un tel tableau, si les deux tiers inférieurs du champ devoient rester vides et nuls pour l'œil comme pour l'esprit? Il faudroit en effet appeler vide et nul, dans un tableau d'histoire, un aussi grand espace laissé sans figures. Tout exigeoit donc que le peintre occupât cette partie considérable de l'espace inférieur de son tableau par les groupes de ceux des apôtres, qui n'avoient pas été choisis pour être les témoins du spectacle d'en haut. Reconnoissons d'ailleurs que l'épisode du jeune possédé n'est pas ici une appendice imaginaire du sujet, mais qu'il tient à la fidélité de la narration évangélique suivie par le peintre. Nouveau mérite qu'il eut de trouver dans ce récit le double avantage, et d'occuper d'une manière intéressante la partie du bas de la montagne, et de donner un vif intérêt à la réunion des neuf apôtres, qui n'eût, sans cela, offert que des person-

nages inactifs; enfin de faire naître, par la pantomime de ceux qui indiquent au père du jeune possédé le local supérieur, et d'opérer ainsi la liaison, entre les deux espaces, par un rapprochement de circonstance qui rétablit l'unité morale de l'ensemble.

Nous ne saurions finir, sur l'ouvrage par lequel Raphaël a terminé sa carrière, sans faire mention des mérites éminens qu'on y découvre, mérites qui se rapportent plus particulièrement à l'art de peindre proprement dit, et que l'opinion générale proclame, comme manifestant le plus haut point où l'artiste en ce genre soit parvenu.

On convient généralement que, dans aucun autre tableau, il n'a touché d'aussi près les bornes de cette perfection, qui est peut-être interdite aux efforts de l'homme dans tous ses travaux. La perfection, compatible avec les conditions de la nature humaine, consiste peut-être à avoir, le moins qu'il est possible, d'imperfections. *Maximus ille est qui minimis urgetur.* Raphaël visa continuellement à opérer, dans ses œuvres, l'accord de plusieurs qualités, qui tendent à s'exclure l'une par l'autre, et dont on n'obtient trop souvent une certaine réunion qu'avec des compensations, qui font perdre d'une part plus ou moins de ce que l'on croit gagner de l'autre, à moins qu'il ne se fasse une concession de chaque côté. Il doit donc

arriver alors, que l'ouvrage, qui sera le résultat d'un semblable accord, paroîtra perdre réciproquement, dans l'opinion de ceux qui professeront, pour l'un ou pour l'autre de deux genres de mérite, un goût exclusif.

C'est ainsi qu'en comparant les ouvrages de la troisième manière de Raphaël à ceux de sa seconde et même de sa première, certains critiques sont portés à préférer le dessin naïf, l'expression ingénue, le ton clair et la composition simple de ses premiers tableaux, à la vigueur de trait, de pensée, de conception et de couleur de ses derniers. Cependant cela ne signifie rien autre chose, dans le fond, sinon qu'il en fut du talent de Raphaël comme de toutes les productions de la nature, qui, soumises aux lois de la progression, perdent, en passant d'un âge à l'autre, d'une saison à une autre saison, le charme des propriétés qui appartiennent au printemps de la vie ou à la jeunesse de l'année. Ainsi l'agrément du premier âge se trouve remplacé par la beauté mâle de l'âge mûr. Voilà peut-être l'image sensible, et, ce nous semble, la plus vraie, des diverses périodes du talent de Raphaël, moissonné précisément à cette époque qui est celle de la maturité.

Aussi ceux qui ont le plus sévèrement examiné, en artistes, son tableau de la Transfiguration, ont-ils reconnu qu'il contient un plus grand nombre

de beautés pratiques ou d'exécution qu'aucun autre de ses grands ouvrages (1). Ils ont reconnu que le style en est généralement plus large et plus ample, la manière de peindre plus achevée, le clair-obscur plus heureux; que les teintes y sont mieux dégradées. Vasari lui reproche toutefois, dans les ombres, l'emploi du noir de fumée.

Les artistes qui demandent volontiers, et avant tout, au peintre qu'il fasse preuve de savoir et de correction dans les détails, ou les parties qu'ils appellent *d'étude*, n'ont jamais cessé d'y vanter la précision des formes et la justesse du dessin dans les mains, les pieds, les têtes surtout, où beaucoup de vérité se réunit à beaucoup de grandeur de caractère. Ils y admirent des draperies d'une exécution à la fois large et précieuse; des cheveux traités avec autant de variété que de finesse, et dans la tête du jeune possédé, comme dans celle de l'homme qui le soutient, une énergie d'expression que Raphaël lui-même n'auroit peut-être jamais pu surpasser.

Terminons enfin l'éloge de ce chef-d'œuvre, en répétant les paroles de Vasari sur la tête du Christ. Ce fut, dit-il, le plus grand effort d'un art qui n'auroit pu aller plus loin, et ce dernier terme de la peinture marqua aussi le dernier terme de la vie

(1) Mengs, Opere, tom. I, pag. 135 et suiv.

du peintre : *Come ultima cosa che far avesse, non toccò più pennello, sopraggiungendogli la morte* (1).

De quelques faits particuliers à l'histoire de Raphaël

La Transfiguration fut donc le dernier des tableaux de Raphaël, ce qui toutefois ne veut pas dire qu'il ait été son dernier ouvrage. Ce qu'on a vu, et de la multiplicité des entreprises qu'il devoit simultanément conduire, et du grand nombre de collaborateurs qu'il y employoit, a déjà montré que beaucoup de ses travaux ayant pu marcher ensemble, il n'auroit pas été, même de son temps, possible d'en fixer, avec une précision exacte, l'ordre successif. A plus forte raison seroit-il superflu d'attacher aujourd'hui à cette recherche une rigueur minutieuse.

On doit comprendre qu'une aussi grande composition, que celle de la Transfiguration, exigea beaucoup de temps pour être achevée, dut être prise et reprise à plus d'une fois, et, sans être finalement terminée dans quelques parties, pût être réputée telle, dans son ensemble, à la mort de Raphaël, bien qu'il y eût quelques perfections encore à y désirer. Cela concilieroit les contradictions qui existent entre l'opinion de Vasari, qui parle de l'ouvrage comme entièrement fini par Raphaël, et plus d'une tradition ancienne, plus

(1) Vasari, *ibid.*, pag. 212.

d'une observation des critiques modernes, qui semblent y constater des différences de manière, auxquelles ils ont cru reconnoître celle de Jules Romain.

Les soins que Raphaël put donner à l'exécution de la Transfiguration ne l'empêchèrent donc pas de pouvoir vaquer à d'autres travaux, auxquels il nous paroît qu'il devoit porter un fort grand intérêt. Ces travaux, nous l'avons déjà dit, furent ceux de la grande salle de Constantin, dont Léon X pressoit l'achèvement.

Cette salle, vu ses dimensions, comportoit une grande variété d'objets décoratifs. On a dit que Raphaël avoit déjà donné, dans deux belles figures allégoriques, les modèles de la décoration du soubassement, et que deux de ses dessins avoient servi de type aux deux plus grandes compositions de l'histoire de Constantin. Vasari nous le montre encore occupé du projet des décorations de la partie supérieure de cette salle, où il représentoit dans des niches (1) une suite de papes accompagnés chacun des deux vertus qui les caractérisèrent. On montre une tête d'un de ces papes comme ayant été peinte par Raphaël. Elle s'y distingue en effet par un ton moins rougeâtre que celui du reste des peintures de cette salle. Ne se

(1) Vasari, Vit. di Giul. Rom., tom. IV, pag. 331 et 332.

pourroit-t-il pas qu'il eût voulu, dans la partie supérieure de cette vaste décoration, donner à ses collaborateurs, comme il l'avoit déjà fait dans les deux vertus du soubassement, une espèce de spécimen propre à régler le travail de leur pinceau. De petits génies, tenant des livres ou d'autres attributs, sont distribués dans les intervalles. Le tout fut exécuté postérieurement par Jules Romain. Il est bien probable que ce furent là les inventions qui occupèrent les derniers jours de Raphaël, puisqu'on voit qu'il n'avoit pas pu compléter, même en esquisses, l'ensemble de ces travaux.

Ces grands projets, les ouvrages des *loges*, ceux des cartons pour les tapisseries, les recherches et les dessins d'antiquités, les soins de la construction de Saint-Pierre, et beaucoup d'autres ouvrages, lui avoient nécessairement occasionné de fort grandes avances de fonds; aussi dit-on (1) que Léon X lui devoit d'assez grosses sommes. Tout porte à croire que, d'un côté, le pape auroit eu le projet de s'acquitter avec Raphaël d'une manière qui auroit accommodé tous les intérêts, et que, de l'autre, Raphaël auroit pu viser de longue main, à mettre le pape dans la nécessité de le payer avec une sorte de monnoie, qui supplée souvent

(1) *Essendo creditore di Leone di buona somma.* (Vasari, Vit. di Raffaello, tom. III, pag. 225.)

aux moyens de finance. On veut parler de certaines places, et de quelques dignités lucratives dont les souverains disposent.

Vasari, historien contemporain (1), rapporte qu'on avoit flatté Raphaël, qu'après qu'il auroit terminé tous les travaux des salles du Vatican, sa récompense seroit un chapeau de cardinal, que le pape lui réservoit. De fait, Léon X projetoit une nombreuse promotion de personnages, parmi lesquels, dit le même biographe, plusieurs avoient moins de mérite que Raphaël. Presque tous les écrivains, soit du temps, soit postérieurs (2), ont fait mention de cette particularité; et les observations suivantes pourront en rendre le récit de plus en plus vraisemblable.

D'abord on doit ici, comme sur bien d'autres points, se garder de juger les choses d'un siècle avec les opinions d'un autre. La dignité éminente du cardinalat ne fut pas toujours considérée sous le seul point de vue d'importance religieuse, que l'on y a depuis attachée. Elle n'exigeoit pas jadis, et elle ne demande pas encore aujourd'hui, que le sujet décoré de la pourpre soit dans les ordres. On peut dire de plus, qu'à cette époque il s'étoit introduit dans la collation des bénifices ecclésias-

(1) Vasari, *ibid.*

(2) Frederic. Zuccaro, Lett. pitt., tom. VI, pag. 129. — De Piles, Vies des Peintres.

tiques, comme dans les mœurs du clergé, quelques abus qui contrastent avec la régularité qu'on y a vue régner depuis. Il arriva aussi plus d'une fois à Léon X de subordonner le choix de quelques sujets pour le cardinalat, moins au devoir du pontife qu'à l'esprit de l'homme de goût, ami passionné des lettres et des arts (1).

Quant à ce qui auroit pu s'appliquer à Raphaël, considéré comme peintre, on doit dire que l'opinion du temps n'avoit pas établi, sur quelques professions, certaines incompatibilités qui dépendent des diversités de manières de voir les choses, selon les temps et les pays. Cette distance, que d'autres siècles peuvent avoir établie entre l'exercice des arts du dessin et la possession d'une dignité éminente dans l'Eglise, ne devoit pas exister, du moins au même degré, à une époque où la peinture, ayant pour emploi principal la décoration des lieux saints, traitoit presque exclusivement les sujets religieux, et où les cloîtres mêmes renfermoient des artistes habiles en tout genre.

Enfin, comme on ne sauroit empêcher que la célébrité, la richesse, et ce qu'on appelle un état de fortune distingué, n'ajoutent à celui qui jouit de ces avantages une consistance qui justifie l'élévation à laquelle on le voit prétendre, il faut re-

(1) Quelques-uns, même par la suite, comme Sadolet, durent en partie leur promotion à la célébrité de leur talent.

connoître que tous ces titres à une supériorité sociale se trouvoient réunis chez Raphaël. Il tenoit à Rome un état assez considérable, possédant à la ville un très-beau palais, et dans le voisinage une jolie maison de plaisance. Il étoit fort riche; (*voyez* à l'Appendice, n° 13.) Cœlio Calcagnini l'appelle *vir prædives*. Il occupoit à la cour une charge de gentilhomme de la chambre (*cubicularius*), et il jouissoit de beaucoup de crédit auprès du pape. Vasari nous a dit qu'il vivoit non en peintre, mais en prince : *non da pittore, ma da principe* (1).

Mais certains faits plus particuliers autorisent à croire qu'il visoit effectivement au cardinalat. Pour rendre cette ambition plus plausible, il faut dire ici qu'en disposant d'un *chapeau*, le pape conféroit une distinction, par l'effet de laquelle il donnoit le titre et le revenu qui y étoit attaché, en dispensant des fonctions ecclésiastiques (2), ce qui revient à ce qu'on appelle ailleurs une *sinécure*. Il semble toutefois que l'état du mariage ne pouvoit pas s'allier avec un semblable titre; et voilà ce qui expliqueroit la répugnance de Raphaël à

(1) Vasari, *ibid.*, pag. 228.

(2) *Si faceva conto di dargli un capello, o per creare (come è stato scritto) cardinale lo stesso artefice, o per che questi disponesse dell' importare d'un capello; cosa che fù praticata poco tempo dopo, sotto Clemente VII.* (Francesconi, Conjettura che una lettera, etc., pag. 106.)

se marier, ou du moins les longs délais qu'il mit à accepter l'honorable parti qui lui étoit offert.

Lié avec ce qu'il y avoit de plus distingué dans Rome, il comptoit moins, comme un protecteur que comme un ami véritable, le cardinal Bibiena (1), qui, désirant l'engager dans les liens du mariage, se proposoit de lui faire épouser sa nièce.

Nous avons de ceci la preuve, non-seulement dans ce que Vasari en raconte, mais encore dans une lettre de Raphaël lui-même à un de ses oncles, et dont Richardson a rapporté quelques extraits (2). Dans cette lettre, il parle des propositions de mariage que lui faisoit le cardinal, et que cet oncle appuyoit aussi; mais il y dit expressément qu'il croit avoir, pour refuser ces offres, plus de raisons que n'en a son oncle en lui conseillant de les accepter. Cette lettre est de juillet 1514. Il demande effectivement trois ou quatre ans (3) avant de se décider.

On pourroit croire que l'habitude de l'indépendance, et peut-être un attachement bien connu, furent alors pour lui des raisons suffisantes du délai demandé. Ce terme arrivé, le car-

(1) Une lettre du cardinal Bembo au cardinal Bibiena porte ces mots : *Raffaello che voi cotanto amate.* (Lettres de Bembo, imprimées à Venise en 1550.)

(2) *Voyez* à l'Appendice, n. 13.

(3) Vasari, *ibid.*, pag. 225.

dinal renouvela ses instances; et c'est ici que Raphaël, pressé plus vivement, semble avoir eu besoin d'un motif plus puissant pour différer encore de contracter le mariage, qui en resta aux fiançailles, comme nous l'apprend l'épitaphe même de Marie Bibiena, qui étoit placée au Panthéon (*S. Maria della Rotonda*), près de la chapelle *della Madona del Sasso,* érigée par Raphaël, et qui, peu de temps après, devint sa sépulture à lui-même. Cette épitaphe, rapportée par Vasari, fut enlevée lorsque Carle Maratte plaça au même endroit le buste de Raphaël, et l'inscription qu'il fit graver au bas. Il paroît, par le texte même de l'épitaphe (1), qu'elle ne fut placée qu'après la mort de Raphaël, et qu'elle le fut en pendant, et comme en rapport avec celle que composa le cardinal Bembo, ce qu'indiquent les mots *sponsæ ejus*. Le reste porte que Marie Bibiena mourut avant le mariage, *ante nuptiales faces*.

Cette mort, qui rendit à Raphaël sa pleine indépendance, put ranimer de plus en plus, chez lui, l'espoir qu'il avoit conçu d'être payé des grandes avances faites à Léon X, par le chapeau de cardinal dont on l'avoit flatté.

Mort de Raphaël.

Dans cet état de choses et d'indécision sur ce

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 21.

que le sort lui réservoit d'honneurs et de fortune, Raphaël touchoit à sa dernière heure. Il a régné jusqu'à présent, sur la cause de la funeste maladie qui l'a enlevé par une mort si prématurée, une opinion répétée par nous-même dans notre première édition, et sur laquelle de nouveaux documens nous permettent d'élever un doute pour le moins très-vraisemblable. On a toujours répété que la maladie qui enleva Raphaël étoit provenue d'un abus excessif des plaisirs de l'amour; qu'à la suite d'un semblable excès, il fut saisi d'une fièvre violente, dont il cacha la cause aux médecins, qui, l'attribuant à un grand échauffement, ordonnèrent la saignée, et que l'émission du sang acheva de lui enlever ce qui lui restoit de forces (1).

(1) Tel est le récit de Vasari, récit que l'on trouve accrédité, quoique sans preuve, mais aussi sans aucune controverse jusqu'à présent, récit que nous avions suivi nous-même dans notre première édition de l'Histoire de Raphaël. Cependant nous venons de trouver, dans la traduction qui en a été faite à Milan en 1829 (par M. Longhena), de nouveaux détails sur les causes et les circonstances de ce funeste accident.

Après avoir établi l'invraisemblance de l'excès auquel on suppose que Raphaël se seroit livré, avec la personne à laquelle une assez ancienne habitude l'avoit attaché depuis plusieurs années, et la probabilité que sa maladie put provenir de toute autre cause, et fût une de ces fièvres que la médecine du temps put ne pas très-bien connoître, M. Longhena rapporte sur le même objet l'opinion que lui a communiquée le célèbre M. Missirini, et de nouveaux détails inconnus jusqu'à présent.

M. Missirini écrit que François Cancellieri, collecteur infatigable des moindres particularités relatives aux siècles passés, et d'une foule de pièces

Voilà ce qu'on raconte ordinairement des causes de sa mort.

Averti de sa fin prochaine, Raphaël fit un testament, dont la première disposition fut, après le renvoi de sa maîtresse, de lui laisser de quoi vivre honnêtement. Sa fortune, qui s'étoit considérablement augmentée depuis l'état qu'il en avoit fait dans la lettre écrite en 1514 à son oncle (1), il la partagea entre deux de ses élèves, Jules Romain, qui eut toujours sa prédilection, François Penni, surnommé *il Fattore*, et un de ses oncles, à Urbin, qui étoit prêtre. Il institua son exécuteur testamentaire monsignor Balthazar di Pescia, secrétaire de la daterie du pape, le chargeant de

ignorées, lui montra un ancien écrit, qu'il avoit tenu du cardinal Antonelli, et qui renferme sur la mort de Raphaël les notions suivantes.

Raffaello Sanzio era d'indole nobilissima e dilicata; la vita sua si appigliava ad uno stame tenuissimo, in quanto al corpo, perche era tutto spirito, oltre che le forze fisiche gli si erano di molto menomate, e che fanno maraviglia essersi potute sostenere in si breve età. Ora trovendosi assai debile, e standosi un dì nella Farnesina, ebbe ordine che di presente si recasse à corte. Perche datosi a correre, per non ritardare, giunse in un fiato al Vaticano, tutto trafelato e sudante: e ivi standosi in vaste sale, e ragionando a lungo sulla fabbrica di S. Pietro, gli si raffreddò il sudore sulla persona, e fu compreso tosto da un male improviso. Laonde ito a casa fu sopraggiunto da una specie di perniciosa che lo trasse sventuratamente alla tomba.

« La lecture de cette pièce, ajoute M. Missirini, fut pour moi des plus » significatives; mais ma confiance en elle augmenta encore par la nouvelle » assurance que me donna de toutes ces circonstances, le célèbre peintre » Camuccini, et qui joint à un grand talent les connoissances les plus éten- » dues sur les maîtres de son art. »

(1) *Voyez* cette lettre à l'Appendice, n. 13.

prendre sur ses biens de quoi restaurer, dans l'église de Sainte-Marie de la Rotonde (le Panthéon), une des chapelles à niche en tabernacle (1) qui en ornent la circonférence, et d'assigner à la fondation de cet autel une rente annuelle, dont fut grevée une de ses maisons, qu'on voit encore à Rome, rue *degli Coronari*, et sur laquelle on lit une inscription qui fait mention de ce legs. Il mourut dans les sentimens les plus chrétiens, à l'âge de trente-sept ans, le 7 avril 1520 (2).

Deuil causé par la mort de Raphaël.

Si la douleur se mesure à la perte, aucune perte en ce genre n'a dû causer un deuil comparable à celui de la mort de Raphaël, parvenu au sommet de la plus haute réputation que le génie puisse donner, et enlevé dans un âge qui, pour le plus grand nombre, n'est encore que celui de l'espérance. Que de chefs-d'œuvre ravis à l'admiration des siècles! Que de grandes et belles idées prêtes à voir le jour, sont rentrées dans le néant! Tout ce qui vit, tout dans la nature se reproduit : les

(1) Cette chapelle est celle au bas de laquelle Raphaël fut enterré, et où le sculpteur Lorenzo Lotti, son ami, a élevé la grande statue de Vierge qu'on appelle la *Madona del Sasso*. Ce fut sur le mur en retraite du fronton, que fut placé, dans une petite niche ovale, par Carle Maratte, le buste en marbre de Raphaël, qui a été depuis, avec ceux qu'on avoit multipliés dans la circonférence de l'édifice, transféré dans une des salles du Capitole.

(2) C'est par erreur que l'on a souvent reculé au 6 du mois la mort de Raphaël.

saisons, les années, les générations, les sociétés, les empires se succèdent; le génie seul n'a point de successeur, et des siècles passeront avant qu'on puisse non pas opposer, mais comparer un peintre à Raphaël. Telles étoient les plaintes du public, et ces tristes pensées sembloient un voile lugubre répandu sur tous les sentimens, et, selon l'expression de Bembo, étendu sur la nature.

Il a été donné à quelques génies extraordinaires d'exercer sur leurs contemporains l'empire d'une supériorité inaccessible à l'envie, et qui, loin de blesser l'orgueil d'autrui, semble flatter au contraire la vanité de chacun, parce que chacun y trouve de quoi prendre une haute idée de la nature humaine. De pareils hommes sont dans l'ordre moral comme ces hardis monumens, merveilles de l'industrie, qu'on désespère de voir se reproduire, et qu'on met un grand intérêt à conserver. La perte d'un semblable génie, surtout si elle est subite et prématurée, cause un deuil universel; on se sent comme frappé soi-même du coup qui l'enlève, et chacun en éprouve au fond de l'ame un vide comparable à celui de la perte d'un ami qu'on ne peut pas remplacer.

Tel fut l'effet de celle de Raphaël; tous les témoignages contemporains déposent de ce sentiment universel de douleur et de regrets. Celui-ci pressentoit que l'art de la peinture avoit perdu

la lumière qui l'éclairoit (1). Celui-là voyoit toute la nature en deuil; elle avoit craint, selon d'autres, de succomber elle-même, comme si cette mort eût été un fléau du ciel. Balthazar Castiglione écrivoit à la marquise sa mère : « Je suis à » Rome, mais il ne me semble plus y être depuis » que mon pauvre Raphaël n'y est plus (2). » Ainsi Rome n'étoit plus Rome, au gré du plus spirituel écrivain de ce temps, parce qu'elle avoit perdu celui qui en faisoit à ses yeux le charme et l'ornement.

Honneurs rendus à ses restes.

Raphaël mort fut exposé chez lui, selon l'usage du temps et du pays. Le lieu de l'exposition fut celui-là même où se trouvoit encore suspendu sur l'échafaud qui le supportoit, le tableau de la Transfiguration, terminé comme on l'a dit, mais attendant peut-être, en quelques parties, un dernier fini. Cette circonstance, du reste, auroit encore augmenté l'impression de l'ouvrage. Ce seroit véritablement ici le cas de lui appliquer le beau passage où Pline, parlant de quelques tableaux, que la mort avoit empêché leurs auteurs de terminer entièrement (3), peint si bien et *la*

(1) *Che quando gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase.*

(2) *Ma non mi pare esser a Roma, perche non vi è piu il mio poveretto Raffaello.* (Lettere del conte Baldassar Castiglione; Padova, 1769, tom. I, pag. 74.)

(3) ..... *In lenocinio commendationis dolor est; manus cùm id agerent extinctæ desiderantur.* (Plin., lib. XXXV, cap. xi.)

peine qu'on éprouve à les louer, et le regret du spectateur qui voit en quelque sorte défaillir la main de l'artiste au milieu de son travail.

Cette création immortelle de l'art, cette image en quelque sorte vivante, ainsi rapprochée de l'artiste inanimé, fit sur les assistans une impression que le temps n'a point encore effacée dans la mémoire des hommes. L'allusion de ce rapprochement a été reproduite par une multitude d'écrivains, comme un des plus beaux traits que le génie de l'éloge ait pu inventer, pour honorer les funérailles d'un grand homme. Nous croirons sans peine qu'il dut faire plus d'effet que le panégyrique de Paul Giove. C'est le cas de dire avec Horace : *Segnius irritant animos, etc* (1). Ce fut-là sans doute un de ces *impromptu* de l'éloquence des choses, et qui dut son effet, à une cause d'autant plus active et plus féconde, qu'elle fut plus naturelle et moins préparée. Il n'y eut à vrai dire, dans cette rencontre, rien que de spontané et d'improvisé, et on doit se garder de croire, avec quelques-uns qui ont cru enchérir sur cet effet, qu'on ait porté le tableau comme une bannière aux funérailles de Raphaël.

Non, la véritable pompe de son convoi fut ce cortège immense d'amis, d'élèves, d'artistes, d'é-

(1) Horace, Art poétique.

crivains célèbres, de personnages de tout rang, qui l'accompagnèrent, au milieu des gémissemens de toute la ville. Car ce fut une douleur générale, et la cour du pape la partagea. Léon X donna, dit-on, des larmes à cette mort. Personne dans la réalité ne faisoit une plus grande perte, et n'étoit plus digne d'en apprécier les suites, puisque personne ne connut mieux que lui le prix de la gloire que le génie des arts répand sur le règne des princes.

Le corps de Raphaël fut porté dans le plus beau des monumens restés de l'antique Rome, le Panthéon devenu l'église de *Sainte-Marie de la Rotonde,* et fut déposé, en exécution de ses dernières volontés, au pied de la chapelle qu'il avoit dotée, et où est sa sépulture. De l'ordre du pape, le cardinal Bembo y fit placer la double épitaphe qu'on y lit aujourd'hui (1).

Cent cinquante-trois ans après la mort de Raphaël, Carle Maratte voulut honorer le lieu de sa sépulture par un monument nouveau. Il pouvoit paroître étonnant qu'une simple inscription apprît l'endroit précis, où reposoient les restes du plus grand des peintres. Avoit-on pensé alors que la vaste coupole du Panthéon pouvoit, dans l'opinion, équivaloir à un monument honorifique? Mais l'idée métaphorique de Panthéon, qu'une vaine

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 19.

singerie du paganisme a propagée depuis en quelques pays, n'avoit encore pris cours nulle part, et cette allusion païenne étoit étrangère aux opinions du temps. Il paroît que l'on dut se contenter alors du monument religieux dont Raphaël avoit commandé l'érection par son testament, et qui consista dans l'exécution ou la restauration d'une de ces niches qu'on appelle *en tabernacle,* ornées de colonnes et d'un fronton, qui depuis furent converties en chapelles. C'est là que Lorenzo Lotti fut chargé de sculpter la grande statue de Vierge qui s'élève au-dessus de l'autel.

Tel fut donc le vrai monument de la sépulture de Raphaël. Comme beaucoup l'ignorent aujourd'hui, il est assez probable qu'après un siècle et demi, le souvenir s'en étoit généralement perdu. Pour réparer l'effet de cet oubli, Carle Maratte imagina de placer un buste en marbre de Raphaël, dans une des deux petites niches ovales pratiquées d'un côté et de l'autre de la chapelle. Ce fut alors, comme on l'a dit plus haut, que disparut l'épitaphe de Marie Bibiena, pour faire place à la nouvelle inscription de Carle Maratte (1). Le buste de Raphaël en marbre fut sculpté d'après son vrai portrait fait dans l'École d'Athènes. Le sculpteur fut Paul Nardini.

(1) *Voyez* l'Appendice, n. 20.

Il est à présumer, quoique nous n'en trouvions le récit nulle part, qu'à l'époque où Carle Maratte éleva ce petit monument honorifique à Raphaël, les restes de ce dernier, et le cercueil qui les renfermoit, purent être visités, et qu'alors aura eu lieu l'enlèvement de sa tête, ou du moins de son crâne, qu'on déposa et que l'on montre encore aujourd'hui à l'académie de Saint-Luc, à Rome, où l'on voit aussi un de ses ouvrages, dans le tableau du patron des peintres, représenté peignant la sainte Vierge avec l'enfant Jésus. Elle est accompagnée d'une figure de jeune homme, où l'on ne sauroit méconnoître la ressemblance de Raphaël, à l'âge d'à peu près vingt-cinq ans.

Chaque année, le jour de la fête de saint Luc, les salles de l'académie sont rendues publiques; et chaque année cette tête, devenue une sorte de relique, reçoit des jeunes artistes l'hommage d'une innocente mais honorable superstition. Chacun s'empresse d'y faire toucher son crayon. Ainsi, raconte-t-on, que de jeunes soldats alloient aiguiser leur sabre sur la pierre qui couvre le vainqueur de Fontenoy.

Portrait physique de Raphaël.

Lorsque l'espèce de sentiment religieux, produit par cette pratique, a fait place, chez les simples curieux, à l'examen physiologique de ce reste d'un si grand homme, on s'étonne qu'un crâne

d'une aussi petite capacité lui ait appartenu. Rien, dans le fait, n'est plus propre à confondre les idées matérialistes de ceux qui demandent aux particularités physiques des organes matériels, de leur révéler les propriétés morales de l'intelligence et du génie. Toutefois la petitesse de cette boîte osseuse du cerveau s'accorde parfaitement avec ce que l'on sait de la constitution extérieure de Raphaël, telle qu'il nous l'a lui-même fait connoître, en se peignant dans plusieurs de ses tableaux.

On a eu déjà l'occasion d'énoncer une opinion sur son portrait véritable, (*voyez* plus haut, pag. 193 et suiv.) à l'occasion de celui d'Altoviti, objet de la méprise de Bottari. Pour se faire une juste idée de sa personne, nous n'avons besoin que de nous rappeler les images authentiques qui en existent. Raphaël s'est peint quatre fois dans les fresques du Vatican; une fois dans la Dispute du saint Sacrement, en compagnie de Perugin, tous deux sous la figure de personnages mitrés; une autre fois, également avec son maître, à l'angle du côté droit de l'École d'Athènes : c'est là qu'il est le plus reconnoissable. On le voit encore, dans la tête du personnage représenté à la suite de Virgile (1), parmi les poètes du Parnasse. Enfin c'est encore son portrait qu'on voit dans la tête de celui qui,

(1) BELLORI, Descrizioni delle Pitture, pag. 45.

à côté de Perugin, tient la croix dans l'Attila.

Nous venons de dire qu'on ne pouvoit pas s'empêcher de le reconnoître, sous la figure du jeune homme qui accompagne saint Luc. Quelques-uns pensent que cette figure annonce une manière de peindre inférieure à celle du saint. On a remarqué de plus que la position de la tête, le mouvement des yeux et le regard, ne sont pas ce qu'ils doivent être, lorsque le portrait du peintre est fait par lui-même, obligé qu'il est, pour se copier, de se regarder dans le miroir, chose qu'il ne peut faire sans que ses yeux regardent de côté (1) : c'est ce qui a fait croire qu'ici la figure de Raphaël auroit été peinte par un autre. Mais ce fait n'affoibliroit pas la valeur de la ressemblance que Lanzi donne à cette tête, en lui attribuant le premier rang sous ce rapport (2). Il met au second rang le portrait qu'il appelle *il Mediceo*, et qui doit être celui de Florence. C'est d'après celui-là qu'a été dessiné et gravé le portrait qui est en tête de notre histoire, et dont la courte notice dispense de toute autre explication. Il faut joindre à ces images, plus ou moins fidèles, celle d'une petite figure vue entière, assise et enveloppée d'une draperie, gravée par M. Antoine, d'après un léger dessin qui donne une assez juste idée de toute la personne.

(1) Missirini, del vero ritratto, pag. xiv.
(2) Stor. Pittor., tom. II, pag. 70.

Si tous ces portraits ont entre eux une concordance frappante, on est forcé de dire que l'on s'est étrangement trompé sur quelques autres. Ainsi on a cru long-temps reconnoître Raphaël dans le portrait d'un jeune garçon de quinze ans, dont la tête s'appuie sur une de ses mains. Cet ouvrage, qu'on voit au Musée royal de Paris (1), est certainement un morceau des plus achevés; et Raphaël n'a rien fait de plus aimable, d'un plus beau pinceau, d'une couleur et d'une harmonie plus parfaites. Mais cela seul est ce qui déposeroit contre l'opinion que le peintre s'y seroit représenté lui-même. A coup sûr, lorsqu'il étoit arrivé au plus haut degré de son talent, il n'auroit pas imaginé de se peindre, à l'âge où l'on sait qu'à peine il étoit entré chez Perugin. On ne fait pas ainsi de soi-même un portrait rétroactif. Ajoutons que le jeune garçon, dont il s'agit dans ce tableau, a les cheveux blonds, ce qui contredit sur ce point les notions les plus certaines.

Nous ne croyons pas devoir nous arrêter plus long-temps à réfuter l'opinion invraisemblable, qu'un autre tableau du même Musée (2) représente Raphaël avec son maître d'armes. On croit d'abord que ce prétendu maître d'armes n'est autre que le Pontorme; ensuite que le tableau est du Pon-

(1) Sous le n. 1152

(2) Sous le n. 1149.

torme lui-même; enfin la figure qu'on a prise pour être celle de Raphaël, n'a aucun rapport de similitude avec tous les portraits connus pour offrir sa vraie ressemblance. Cette grosse tête, un peu barbue, nous paroît avoir dû être celle de Marc-Antoine encore jeune; du moins a-t-elle beaucoup d'analogie avec le portrait de ce graveur, placé par Raphaël sur la personne d'un des porteurs du pape, en pendant avec celle de Jules Romain, dans le tableau d'Héliodore. C'est par suite d'une semblable méprise, que Chapron, dans son frontispice des gravures des loges, a fait voir le buste de Raphaël placé sur une colonne (1), et offrant une tête barbue, qui n'est que celle de Marc-Antoine, prise de la peinture dont on vient de parler. La même méprise s'est encore reproduite, il y a quelques années, dans une suite nouvelle de portraits gravés.

D'après ce que nous ont appris les portraits vraiment authentiques de Raphaël, surtout ceux de la galerie de Florence et de l'École d'Athènes, il avoit une figure régulière, agréable et délicate, les traits bien proportionnés, les cheveux bruns, les yeux de même, pleins de douceur et de modestie, le ton du visage tirant sur l'olivâtre; en

(1) Il est indubitable que Chapron a copié cette tête d'après la peinture d'Héliodore. Il aura cru que Raphaël s'y étoit mis en pendant avec Jules Romain.

tout l'expression de la grâce et de la sensibilité. Sa complexion, et le reste de sa conformation, paroissent avoir été tout-à-fait en harmonie avec sa physionomie (1). Il avoit le col long, la tête petite, la taille grêle, rien en lui ne présageoit une constitution d'une longue durée. Ses manières étoient pleines d'agrément, son extérieur étoit prévenant, sa mise avoit de l'élégance, elle annonçoit l'usage du monde et ce qu'on appelle le bon ton des gens de cour.

Portrait moral de Raphaël.

Les qualités morales, celles du cœur et de l'esprit, répondoient au charme et à la grâce de sa personne. On est touché de la reconnoissance qu'il ne cessa jamais de témoigner à son vieux maître, mais surtout du respect qu'il eut pour ses œuvres, du soin qu'il prit de sa réputation, en associant, comme il le fit, son portrait dans un grand nombre de compositions au sien propre, comme pour lui faire partager l'honneur d'un talent qui lui avoit dû sa première direction.

Il ne paroît pas que le sentiment de l'envie ait jamais eu de prise sur lui. Quoiqu'il soit impossible à l'artiste de ne pas se comparer avec ceux qui l'entourent, et bien que Raphaël n'ait ni dû ni pu négliger de se comparer ainsi, toutefois sa

(1) Bellori, Descriz. delle Pitt. — *Voyez* l'Appendice, n. 18.

conduite et ses ouvrages peuvent servir à faire bien distinguer, surtout dans leurs effets, la noble émulation de la basse jalousie. En effet, l'envieux ne s'étudie qu'à déprimer ses émules, pour s'élever au-dessus d'eux, à les dépouiller pour s'enrichir à leurs dépens. Le véritable émule, le rival généreux ne ravit rien à ceux qu'il combat; il ne leur emprunte même rien; s'il leur doit quelque chose, c'est uniquement la nécessité de l'effort qu'il doit faire pour les combattre; et lors même qu'il en triomphe, il leur rapporte encore la gloire de ses succès. Ainsi, Raphaël sut profiter des exemples de ses contemporains, en y puisant les moyens, non de les suivre, mais de les dépasser, en leur empruntant, non leurs armes, mais le secret d'en fabriquer de meilleures, enfin en combattant contre eux avec ses propres moyens. Juste envers tous, il sut rendre hommage à ses plus dangereux rivaux, et on l'entendit (1) remercier Dieu de l'avoir fait naître au temps de Michel Ange.

Doué d'une rare obligeance, même pour ceux qu'il connoissoit le moins, on ne le vit jamais refuser ses services à personne. Toujours prêt à quitter son ouvrage, il prodiguoit ses conseils, et même ses dessins à qui réclamoit son aide. Ses

(1) Lanzi, Stor. Pittor., tom II, pag. 71.

contemporains ont vanté son extrême bienveillance envers tous, sa charité envers les malheureux. Cœlio Calcagnini nous apprend qu'un certain Fabius de Ravenne, vieillard d'une probité stoïque, mais affable et savant, étoit nourri et entretenu par Raphaël (1).

On a déjà parlé de l'intérêt qu'il portoit aux hommes de talent, à tout degré, qui composoient sa nombreuse école, de l'harmonie qu'il avoit su établir entre eux, harmonie telle que jamais le plus petit démêlé, jamais le moindre sentiment de jalousie n'en troubla la durée. Le principe d'un si rare accord étoit dans le caractère du chef, dans ces qualités heureuses qui lui gagnoient tous les cœurs, dans une amabilité que Vasari a si bien définie, en disant que non-seulement les hommes, mais les animaux eux-mêmes l'affectionnoient (2).

Raphaël avoit dû à sa première éducation, aux soins d'un bon père, et aux exemples d'une famille honorable dans sa ville, ce degré d'instruction qui peut suffire à la plupart des états de la vie, germe précieux que rien ne supplée, et que tout, dans la suite, peut tendre à développer. Ainsi, l'écriture de la lettre qu'il adressa en 1507 à son oncle, et dont on rapporte le *fac si-*

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 16.
(2) Vasari, *ibid.*, pag. 228.

mile (1), témoigne assez, par la netteté, et, on peut le dire, par l'élégance graphique qui la font remarquer, du bon emploi des années de son enfance, c'est-à-dire, de l'âge où l'on contracte ordinairement, dans l'art de tracer les premiers caractères, des habitudes qui se perdent difficilement. Quant au style et au contenu de cette lettre, on a pu y remarquer des mots et quelques dictions qu'on ne retrouve plus dans ses lettres postérieures. C'est que, dans la première écrite pour Urbin, il y parle ce qu'il faut appeler le patois de sa ville natale; ajoutons qu'elle date du temps qui précéda son arrivée à Rome. Les autres lettres qu'on a de lui annoncent un autre style. En lisant celle qu'il a écrite à Balthazar Castiglione, il n'y a personne qui, la jugeant sur le fond des idées, n'en puisse dire ce que les littérateurs italiens ont dit aussi de son style, qu'elle est tout-à-fait digne de celui à qui elle est adressée.

Le sonnet qu'on attribue à Raphaël (2) ne prouve certainement pas qu'il ait été poète, ni même habile versificateur; mais il ne laisse pas d'annoncer une culture de l'esprit, qu'il faut regarder comme un luxe de talent chez un homme qui, dans d'autres domaines des arts, réunissoit déjà tant de mérites divers.

(1) *Voyez* à l'Appendice, n. 4.
(2) *Voyez* à l'Appendice, n. 17.

N'oublions pas que Vasari, à la fin de sa *Vie des Peintres* (1), en rendant compte des sources où il a puisé, et des matériaux qui lui ont servi pour accomplir son grand ouvrage, cite Raphaël au nombre des artistes dont les écrits lui ont été d'un grand secours. Tout en regrettant la perte de documens aussi précieux, on a le plaisir d'y trouver un des traits de ressemblance que l'Apelles moderne eut avec l'ancien, qui, comme Pline nous l'apprend, avoit aussi écrit sur son art : *Scripsit et de sua arte* (2).

Tous les deux furent également redevables à leurs qualités personnelles et à leur richesse, de cette consistance sociale qui les fit rechercher des grands, et leur donna accès auprès des personnages du plus haut rang. Raphaël avoit, sur ce point, la conscience de ce qu'il valoit. Dans sa lettre en date du 1er juillet 1514, qu'il écrit à son oncle, et où il lui donne un état de sa fortune, déjà considérable pour le temps, il parle de lui-même dans des termes propres à annoncer l'homme qui sent ce qu'il vaut. « Sachez, lui dit-il, » que je vous fais honneur, à vous, à tous nos pa- » rens, et à la patrie (3). » On juge combien, dans les six dernières années de sa vie, Raphaël dut

(1) Vit. de Pittor., tom. VII, pag. 250.

(2) Plin., lib. xxxvi.

(3) *Voyez* à l'Appendice, n. 13.

croître en fortune, en crédit et en considération aux yeux de ses contemporains.

Mais à quel point (ce qui sans doute vaut encore mieux) ne durent point s'augmenter ses connoissances de tout genre, et ne dut pas se perfectionner son goût, par la société des premiers personnages de la cour de Léon X? On sait qu'un commerce intime l'unissoit avec les Bembo, les Navigiero, les Beazzano, les P. Giove, les Bibiena, les Sadolet, les Castiglione, et tant d'autres aussi distingués par leur rang que par leur savoir. Tous se plaisoient à faire avec lui échange de connoissances, en fréquentant son école pour s'initier aux mystères d'un art dont il posséda si éminemment le secret, celui de faire parler aux yeux les sentimens de l'ame : *Pingere posse animum, atque oculis præbere videndum.*

Examen critique des qualités de Raphaël dans la peinture.

La mort prématurée de Raphaël sera un éternel sujet de regrets pour tous les artistes et les amis des arts. Quand on accorderoit que ses facultés en peinture n'auroient pas pu s'accroître, et que son génie avoit touché à un point qu'il ne lui auroit pas été donné de dépasser, cela ne console point encore de la perte à jamais irréparable des variétés d'inventions, de compositions qui seroient sorties d'une source qu'on sait avoir été inépuisable. En effet, une des propriétés du génie

de Raphaël fut la fécondité, et la faculté de redire, sans jamais se répéter, les mêmes sujets. Or, si dans cette sphère infinie de l'invention où s'exerça son pinceau, et où nul ne l'égala, on vouloit supputer, par exemple, ce que nous aurions perdu, s'il fût mort deux ou trois ans plus tôt, qui ne voit ce que nous aurions acquis, s'il eût vécu (selon le cours ordinaire de la vie humaine) trente ans de plus?

Mais laissant de côté ce qui ne sauroit être contesté dans cette hypothèse, c'est-à-dire la perte, sous le rapport de quantité, est-il on ne dira pas prouvé, mais seulement probable, que Raphaël s'il eût fourni une plus longue carrière, n'auroit pas pu, sinon ajouter de nouvelles qualités à celles qu'il possédoit, du moins en modifier quelqu'une, comme, par exemple, celle de la couleur, par l'influence de quelques grands peintres de l'école vénitienne?

Les uns, précisément parce qu'ils sont le plus frappés de la hauteur à laquelle il étoit parvenu si promptement, et dans l'espace d'un si petit nombre d'années, argumentent de certaines lois communes à l'ordre moral, comme à l'ordre physique. Ils appliquent donc à l'extension des facultés de l'esprit, cette loi de la nature qui a mesuré la durée de la vie, sur celle de l'accroissement ou du développement des corps. Ils croient en conséquence, que

de cette grande précocité du talent de Raphaël, et de la rapidité de son accroissement, on doit conclure, qu'une vie plus longue n'auroit rien ajouté à la perfection des qualités dont la nature avoit hâté chez lui le développement; qu'enfin ce n'est pas sa carrière qui fut courte, mais la course de son génie qui fut rapide. Ainsi cherchent-ils à s'adoucir les regrets d'une perte, dont ils semblent atténuer par là les fâcheux effets.

Suivant d'autres, il ne doit pas être question de savoir si Raphaël auroit atteint cette perfection absolue, qui paroît interdite aux efforts de l'homme, ni si, dans chacune des parties principales de la peinture, il auroit égalé chacun de ceux qui n'ont excellé que dans une de ces parties. Il s'agit simplement de se demander, si, avec cette faculté toute particulière qu'il eut de modifier son talent, c'est-à-dire de combiner de mieux en mieux, avec les qualités qui lui étoient propres, les qualités distinctives de quelques autres manières, chez d'autres peintres, il n'auroit pas pu parvenir à un assortiment supérieur encore à celui dont quelques-uns de ses derniers ouvrages font soupçonner la possibilité. Or, il nous semble que la marche suivie par son talent pourroit rendre une telle progression d'autant plus probable, de sa part, qu'il nous en offre déjà l'exemple au moins partiel, et que rien ne nous démontre le

terme où de pareilles combinaisons doivent s'arrêter.

Lorsqu'on jette les yeux sur la période de temps où vécut Raphaël, on y voit à la vérité les principales parties de la peinture, ainsi que les qualités et les dons du génie qui leur correspondent, divisés par la nature, comme autant de lots distincts, entre quatre artistes privilégiés et contemporains, qui les ont portés au plus haut point où il ait été donné aux modernes d'atteindre. Ainsi nul n'a été aussi loin que Michel Ange dans la science du dessin, que Titien dans la vérité de la couleur, que Corrége pour le charme du pinceau et du clair-obscur, que Raphaël pour l'invention et la composition. Mais, quand on compare ensuite chacun de ces quatre grands peintres entre eux, on ne sauroit disconvenir que Raphaël n'ait plus approché de chacun de ces trois rivaux, dans ce qui fait leur mérite (on peut le dire) exclusif, que chacun d'eux n'a égalé Raphaël dans les parties propres à ce dernier. Et voilà où se découvre son incontestable prééminence.

Maintenant l'histoire de Raphaël et de ses ouvrages a pu mettre à même d'avoir un avis sur le point de la question qu'on vient de soulever.

Tout a fait voir chez lui, ce nous semble, un naturel si harmonieusement formé de l'alliance des qualités propres à sentir, juger et produire le

beau dans l'imitation, qu'il est difficile de fixer un terme où doit s'arrêter le résultat d'une aussi rare combinaison. Or ceci pourroit jusqu'à un certain point sortir de la région des seules probabilités. Il semble, en effet, que ce que le génie de Raphaël n'a point cessé de faire, auroit pu devenir non pas seulement le pronostic, mais jusqu'à un certain point la garantie de ce qu'il auroit continué de faire. C'est peut-être ici le cas de dire : *Ab actu ad posse valet conclusio.*

Ce qui a distingué Raphaël, ce qu'on découvre en lui, quand on suit sa marche, dès ses premiers pas, c'est cet équilibre des facultés morales, d'où résulte un juste tempérament entre les extrêmes, lequel doit produire une rare tendance à concilier des qualités, qui semblent devoir se combattre. Aussi il nous paroît que les diverses manières dont ses ouvrages offrent la succession, ne furent pas des changemens proprement dits, des passages d'un genre à un autre genre, mais seulement de nouvelles combinaisons de ces genres. Il ne remplaçoit pas une qualité par une qualité différente, mais il tempéroit l'une par l'autre. Il n'alloit pas du simple au composé, du doux au fort, du précieux au hardi, du gracieux au grandiose, du vrai appelé naturel, au vrai qu'on nomme idéal; mais de tous ces genres il se composa un style à lui particulier, tellement individuel, que si le prisme de

la critique fait apercevoir quelque chose des contemporains dans ses ouvrages, on peut affirmer que dans les leurs on ne voit rien ou presque rien qui soit de lui.

D'après les notions de l'histoire, et selon l'évidence même des faits, on peut classer, en quelque sorte, chronologiquement, les variétés de style et de goût remarquables dans les ouvrages de Raphaël; on peut y distinguer cette ascension progressive, dont ce qu'on appelle ses trois manières offre comme les degrés principaux. Cependant on ne voit pas qu'en acquérant d'un côté il ait perdu de l'autre, comme si par exemple il eût échangé le gracieux qui caractérise Léonard de Vinci, contre l'austérité inflexible de Michel Ange. Ce qu'on observe au contraire, c'est que n'ayant recherché telle ou telle qualité, que dans cette mesure qui convenoit à leur assortiment avec d'autres qualités, il est permis de douter, qu'il y ait jamais eu, de sa part, l'intention de se faire l'imitateur de qui que ce soit.

Disons même que si, chez quelques-uns de ceux qu'on lui oppose, il existe dans ce qui fut leur lot une supériorité quelconque, c'est que chacun d'eux, peut-être, a eu quelque chose de trop dans ce qui constitue sa qualité prédominante. Léonard de Vinci fut si gracieux dans ses airs de tête, qu'il touche presque à l'*afféterie*. Michel Ange a une

telle hardiesse de science dans son dessin, une telle grandeur de trait ou de composition dans ses figures, qu'il touche soit à l'excès soit à l'abus. Hé bien, on diroit que l'une et l'autre de ces propriétés se seroit dégagée de son superlatif en passant par le *criterium* de Raphaël, pour nous donner dans la plus juste proportion l'idée de la vraie science et de la vraie grandeur. On peut trouver le plus chez quelques autres; chez Raphaël on est sûr d'avoir le mieux. Nous croyons qu'on en peut dire à peu près autant de tout ce qu'on appelle les qualités morales de la peinture.

Mais les artistes que touche plus particulièrement le mérite pratique de l'art, reconnoissent deux divisions principales, sous le rapport desquelles nous examinerons encore bientôt les productions de Raphaël. Nous voulons parler du dessin et de la couleur, dont la réunion, portée au plus haut degré, a toujours paru aux modernes une chose impossible. On croit généralement, en effet, que ces deux parties de l'art de peindre dépendent de deux conditions ou propriétés incompatibles entre elles. Quelle que soit la valeur de cette opinion, elle n'est applicable qu'à l'idée qu'on peut se former en abstraction de l'harmonie et de la beauté la plus parfaite du coloris, unies à la forme la plus parfaite du dessin le plus correct. Mais, entre ce point suprême ou d'une réunion

complète, ou de la désunion absolue des deux sortes de mérites, qui pourroit compter les degrés très-satisfaisans auxquels plusieurs ont parvenus? Or, est-il probable que Raphaël qui certainement, dans quelques-uns de ses grands ouvrages, est arrivé à un de ces degrés, n'auroit pas pu s'élever à un degré plus haut encore?

Qu'on ne perde pas de vue que l'école vénitienne ne faisoit que commencer à briller par les tableaux de Giorgion. Titien étoit à peu près de l'âge de Raphaël; il n'avoit encore de réputation qu'à Venise, et il ne visita Rome qu'en 1546 (1). Les deux peintres ne purent guère se connoître que par la renommée. Raphaël n'eut par conséquent pas autant d'occasions qu'on le croiroit d'apprécier le talent de Titien, dont on croit cependant qu'il n'avoit pas négligé d'étudier les procédés. Mais il manqua encore à Raphaël de connoître Corrége (2). Il est donc bien probable que, s'il eût vécu plus long-temps, Titien et Corrége auroient été les points de mire de son émulation; et certes il est difficile de se persuader qu'il ne leur eût dérobé aucun secret, soit dans le choix des substances colorantes, soit dans leur maniement, et l'art de fondre leurs teintes.

(1) Vasari, Vit. di Pittor., tom. VII, pag. 6 et 17.

(2) Corrége mourut en 1534. Il vécut quarante ans. Il ne vint jamais à Rome. (Vasari, *ibid.*, tom. III, pag. 68.)

En suivant, selon la méthode ordinaire, l'ordre des principales parties de la peinture, nous allons nous contenter de faire connoître très-sommairement dans quelle mesure Raphaël y a excellé, comparativement à ses rivaux.

Invention.

L'invention, qualité première, et base de toutes les autres dans l'opération des beaux-arts, comprend trop de choses pour qu'on prétende en donner ici l'analyse. Un ouvrage dont l'unique objet seroit d'en faire l'application expresse et détaillée aux productions de Raphaël, n'épuiseroit pas encore la matière, bien entendu en prenant ici le mot *invention* dans son acception relevée. Il ne s'agit pas, en effet, d'en réduire l'idée à l'emploi de cette beaucoup trop facile faculté d'*innover*, que l'on confond trop souvent avec celle d'inventer. Celui-là seul invente en peinture, qui, réunissant dans ses conceptions la force de la raison à l'activité de l'imagination, la nouveauté des vues à la justesse de leur expression, le charme et la vivacité du sentiment à la profondeur du savoir, parvient à faire naître dans l'esprit du spectateur des idées nouvelles, dans son ame des affections inéprouvées, et présente à ses yeux des images ou des combinaisons dues à la vertu secrète de l'art, et qu'aucune œuvre de la nature n'auroit pu lui offrir.

Si cette définition de la nature et des effets de l'invention a quelque justesse dans son rapport avec les œuvres du peintre, on pourra l'appliquer à celles de Raphaël avec d'autant plus d'exactitude, que sans ses ouvrages, et sans les lumières qu'on leur doit, nous aurions manqué des moyens non pas seulement de définir, mais encore de concevoir en son entier la vertu de l'invention en peinture.

Sous le rapport de cette vertu, Raphaël l'emporte de beaucoup sur tous les peintres, et il laisse encore les plus habiles à une assez grande distance. Sa supériorité tient à ce que, dans une partie où l'esprit de l'homme trouve si peu de lois fixes, si peu d'exemples sensibles propres à régler son essor, il a su garder cette juste mesure qui tient le milieu entre les excès. Ainsi la faculté inventive, chez quelques-uns, comme chez Jules Romain, semble avoir eu plus de hardiesse; mais ce fut aux dépens du vrai, souvent du convenable. D'autres, comme Nicolas Poussin, paroissent, en fait d'invention, avoir usé de plus de raisonnement; mais cette sagesse sera taxée de manquer ou de chaleur ou d'inspiration. Ceux-ci, tel qu'Annibal Carrache, ont exercé avec succès leur génie d'invention dans les sujets mythologiques; ceux-là, comme le Dominiquin, dans les sujets chrétiens. Raphaël a traité tous les genres de su-

jets, et dans tous son invention est au niveau de chaque genre, et supérieure à celle de chacun des artistes qui ne se recommandent que dans un seul.

Si brièvement que nous traitions ici du don de l'invention, qui est comme le trait le plus caractéristique de Raphaël, nous ne pouvons pas nous dispenser d'y faire encore distinguer cette autre qualité qui lui est contiguë, et qui en est ou l'auxiliaire, ou la conséquence. Nous voulons parler de la fécondité. Aucun peintre ne l'a égalé en cette partie. On en a rapporté assez d'exemples, pour qu'on doive se dispenser de s'y arrêter de nouveau. Mais ce qu'on remarque de particulier dans la fécondité du génie de Raphaël, ce fut cette faculté qu'il eut de répéter plusieurs fois le même sujet, sans qu'on puisse découvrir, par quelque infériorité sensible, un ordre de date dans des productions qui, bien qu'elles se soient succédées, n'en semblent pas moins chacune l'œuvre d'une création unique. On voit qu'autant son imagination étoit propre à saisir toutes les variétés d'un même sujet, comme à en diversifier les images, autant son jugement étoit habile à les ramener à ce qu'il faut appeler le point principal de toute action, espèce de centre moral, dont son art ne faisoit que parcourir et reproduire tous les aspects. C'est de la même manière, qu'abondant,

sans être prolixe, en toutes ses compositions, il eut, plus que tout autre peintre, le secret d'y multiplier les personnages, les incidens, les accessoires, les épisodes, sans qu'on y puisse rien trouver d'inutile; disons plus, sans que tout n'y soit en effet jugé nécessaire, et autant pour le plaisir des yeux, que pour l'intelligence du sujet ou l'intérêt de l'action.

Composition. Ce qu'on appelle *composition*, dans la peinture, est bien sans doute une dépendance de l'*invention*: aussi les deux idées, et les deux sortes de mérites que l'opinion attache aux qualités exigées par chacune de ces parties, se confondent-elles souvent dans le langage ordinaire. Toutefois le mot *composition* a un sens fort distinct, et le talent de composer, pour être un effet du don de l'invention, n'en a pas moins sa vertu particulière. C'est l'art de disposer les objets d'un tableau, et les personnages dans leurs mouvemens et leurs rapports, en vue du sujet à exprimer, de manière que le tout et chacune de ses parties offrent un ensemble à la fois agréable par ses lignes, harmonieux dans ses effets, clair pour l'esprit, et susceptible de produire, sur les sens et l'ame du spectateur, une impression que l'art sait rendre souvent supérieure à celle de la chose elle-même dans la nature.

Il y a dans la *composition*, deux écueils à éviter : le trop peu d'art, et le trop d'art.

Il y avoit trop peu d'art avant Raphaël. Les compositions des écoles qui le précédèrent n'étoient que des figures alignées. La timidité de l'esprit, en cette partie, résultoit de la nature même des sujets, qui, ainsi qu'on l'a déjà dit, ne demandoient à l'art que de devenir le miroir fidèle de ce que les yeux voyoient journellement. Là où l'imagination n'est point appelée à prendre part aux sujets que doit traiter la peinture, il n'y a point lieu à composition.

On a mis dans la suite trop d'art, ou si l'on veut trop d'artificiel dans la composition, soit de la part des uns, en la soumettant à une sorte de procédé trop arbitraire, en y introduisant trop d'apprêt, en la compassant avec un soin méthodique et trop affecté; soit de la part des autres, en diversifiant à l'excès l'aspect et les lignes de l'ensemble, au gré d'une sorte de jeu indépendant des exigences de l'action. Raphaël, et à peu d'exceptions près, on peut dire Raphaël seul a mis dans le style de sa composition le plus d'art possible, sans que l'art s'y montre, le plus de variété sans que l'unité y perde, le plus de richesse et cependant le moins de luxe, enfin le plus de cette régularité harmonieuse à l'œil et à l'esprit, et où l'esprit et l'œil ne trouvent ni affectation ni contrainte.

Quelques-uns ont fait remarquer qu'en général, Raphaël avoit fréquemment établi dans ses compositions un balancement de lignes et de masses, qui y produisent l'effet d'un parti plus ou moins symétrique. Cet effet est sensible aux tableaux de la Dispute du saint Sacrement, de l'École d'Athènes, du Parnasse, de la Messe de Bolsène, de l'Héliodore, dans quatre ou cinq des cartons, et beaucoup d'autres sujets. On peut dire avec vérité que cette sorte de parti, de correspondance entre les masses, plaît assez naturellement aux yeux, parce qu'il leur rend facile l'action de comparer entre elles les principales divisions de l'ordonnance. Mais il plaît également à l'esprit, comme résultat de l'ordre et type de régularité. L'instinct même y trouve quelque chose de sympathique; tant sont nombreux les exemples de symétrie que la nature nous donne, dans cette conformation régulièrement uniforme de tous les êtres vivans, composés de deux moitiés qui se répètent avec la plus exacte parité.

Si un grand nombre de descriptions des tableaux de Raphaël, n'avoit déjà montré toute l'étendue de son génie dans la composition, nous aurions un vaste champ à observations; mais chacun des articles consacrés ici à rappeler chacune de ces qualités, ne devant être qu'un résumé abréviatif, nous finirons sur ce point, en disant

qu'aucun peintre n'a eu au même degré le talent particulier de faire voir le sujet principal de chaque composition dans son point de vue le plus élevé, d'y faire intervenir les personnages de manière à ce que nul n'y soit sans motif, de donner à chacun une action qui ne paroisse point un rôle joué, des attitudes et une expression tellement justes, et dans un rapport si nécessaire, si bien lié à l'intérêt de la scène, et qui en complète si bien l'intelligence, qu'on ne sait ni ce qu'il seroit possible d'y supprimer avec raison, ni ce qu'on pourroit y ajouter.

Le don le plus rare de tous est celui de l'expression. C'est de celui-là que la nature fut le plus libérale envers Raphaël. Les écoles du quinzième siècle ne soupçonnèrent pas, il faut le dire, ce que c'est que l'expression considérée dans toutes les parties qu'elle comporte, surtout lorsqu'elle doit embrasser toutes les passions, toutes les nuances d'affections que la peinture peut rendre sensibles. Chez les artistes de ce siècle on ne trouve qu'uniformité dans les mouvemens des corps, et monotonie dans la manifestation des sentimens. Le seul genre d'affection qu'on lise sur les physionomies du plus grand nombre des figures, est celui de la dévotion, dont l'idée seule exclut en général celle de passion. Encore est-on porté à croire que Expression.

ce calme ou cette insignifiance des physionomies, qui se marie à la naïveté des airs de tête, vint plutôt de l'impuissance de l'art que de la volonté de l'artiste.

Léonard de Vinci fut véritablement le premier qui, faisant sortir la peinture du style retréci et de la manière du portrait, parvint à idéaliser ses figures, et sans s'éloigner entièrement de la vérité d'imitation individuelle dans ses têtes de femmes, de saintes Vierges surtout et d'enfans, sut y réunir à une grâce extrême de contour, à une pureté de trait inexprimable, le sentiment de la vie, l'impression d'une joie douce et d'une tendresse affectueuse. Nul doute, et sa Cène en est la preuve, que s'il eût davantage exercé son pinceau sur plus de sujets et de plus variés, il n'eût porté au plus loin l'art de faire parler aux yeux toutes les passions, soit par les traits des physionomies, soit encore par les mouvemens et les attitudes des personnages. Mais il n'eut pas assez d'occasions de mettre en scène de ces grands et pathétiques sujets qui tirent leur valeur de la savante pantomime, dont l'action dramatique est un des secrets les plus mystérieux du génie.

Michel Ange ne connut point, sous les rapports que nous venons d'indiquer, le grand art de l'expression. Comme la science anatomique, qu'il posséda au plus haut point, fut la source où il puisa

ses moyens prodigieux de donner le mouvement et la vie à ses figures, il paroît que ce fut là aussi qu'il contracta ce goût monotone, ce caractère triste et cette humeur sombre, qui dominent dans les têtes des personnages du Jugement dernier. L'étude de la musculature y absorbe toutes les autres études. Hors les prodiges de hardiesse et d'énergie dans les contournemens de ces groupes de figures, où la hardiesse du trait le dispute à la vérité des formes, on demande vainement à ce prodigieux assemblage, les diversités de passions et d'expressions, qui auroient dû faire contraster sous tant d'aspects, les physionomies des bienheureux avec celles des réprouvés. Disons-le, Michel Ange n'eut que l'expression de la force, et l'emploi monotone qu'il en fait affoiblit l'impression qu'en reçoit le spectateur.

Raphaël a traité toutes les espèces de sujets, et de tous les temps, dans tous les âges, dans toutes les positions. On peut affirmer qu'il n'y a aucune passion, aucun mouvement de l'ame, aucune nuance de sentiment et de caractère, qu'il n'ait exprimés dans toutes leurs variétés et à toutes sortes de degrés : amour, haine, tendresse maternelle, affection filiale, respect, adoration, dévotion, orgueil, humilité, ambition, jalousie, espérance et crainte, cruauté, douceur, terreur et pitié, désespoir, fureur, douleurs du corps, tour-

mens de l'ame, joie, tristesse, etc. vous trouvez dans ses œuvres les imitations fidèles de tous les sentimens qui se disputent l'intérieur de l'homme, et viennent aussi se manifester particulièrement sur son visage, où, comme dans un miroir, se réfléchissent les plus intimes affections de l'ame.

On sait que les passions violentes obtiennent plus aisément du pinceau les traits qui les caractérisent; mais le plus difficile, dans ce qui constitue l'art de l'expression, est ce que Raphaël, presque seul, a su rendre. Nous voulons parler de certaines délicatesses de mouvement ou de physionomie que l'on saisit dans ses compositions, comme l'observateur peut le faire sur les traits mobiles d'une multitude de personnes occupées d'un même sujet, ou frappées d'un même spectacle. Il y a, chez Raphaël, à faire un nombre infini de ces observations fugitives, qui échappent à la théorie comme tout ce qui procède d'un sentiment inexpliquable, et ne peut être expliqué qu'à lui et par lui. On est presque sûr de rencontrer, dans les détails de ses compositions, un grand nombre de ces traits légers, par lesquels des objets, même matériels, semblent participer au privilége du sentiment. Mengs a fait remarquer, dans beaucoup de ses draperies, qu'au lieu de rappeler (comme on le voit si souvent ailleurs) cette manière d'être fixe et artificielle, que leur donne la copie du manne-

quin, elles ont la propriété d'indiquer, par leurs dispositions ou dans leurs chutes, le moment qui précède celui du mouvement dans lequel la figure est vue. C'est là un de ces légers expédiens que le goût du peintre peut mettre en œuvre, pour ajouter à l'idée du mouvement, ou pour en suppléer l'effet sur le spectateur, nonobstant la nature d'un genre d'imitation qui ne sauroit avoir, dans ses moyens, rien de successif.

On ne cite point de Raphaël une composition où il ne se trouve quelque exemple de l'art d'entremêler, pour les faire valoir l'une par l'autre, dans la même scène, certaines situations non pas opposées, mais diverses, qui, comme les modulations légères d'un même sentiment, vous en font parcourir toutes les nuances. Comme le poète dans ses récits, de même le peintre dans ses images, doit se garder d'user l'attention ou l'intérêt, en les bornant à un seul point de vue, ou en les fatiguant par la continuité du même effet. Ainsi Raphaël savoit que l'unité d'action, d'intérêt et de sentiment, n'exclut pas les variétés d'incidens, d'épisodes et de détails, où l'esprit se délasse d'une sensation que son uniformité rend pénible.

Nous l'avons vu ainsi, dans la bataille de Constantin, placer au premier plan le groupe d'un père enlevant de la mêlée son fils mort en combattant. On citeroit peut-être difficilement un trait

plus ingénieux, que celui de la femme qui occupe le milieu de la scène, dans le dessin du Massacre des Innocens, dont on a parlé plus haut. Partout les meurtriers altérés de sang disputent leur proie aux mères, qui n'opposent à leur fureur qu'une résistance impuissante. Plusieurs se défendent encore : l'une pleure sur le corps de son enfant; l'autre, qui a tout perdu, fuit le champ de carnage; tout vous dit que l'horrible arrêt ne sauroit manquer d'avoir sa complète exécution. Cependant Raphaël a ménagé, à cet effet général de terreur, la diversion d'un épisode d'espérance, dans cette figure de femme qui, du milieu des bourreaux occupés par leurs sanguinaires débats, s'avance en courant comme en face du spectateur. De ses deux mains elle cache, le plus qu'elle peut, son enfant dans son sein; ses yeux inquiets épient de chaque côté les mouvemens des assassins. On espère qu'elle pourra échapper.

Qui pourroit, en parlant de l'*expression*, ne rien dire de la *grâce?* Eh, comment pouvoir en mieux donner l'idée, puisqu'il faut renoncer à la définir, qu'en rappelant ici les vierges, les enfans, les anges de Raphaël, soit dans leurs têtes et leurs physionomies, soit dans leurs poses et leurs attitudes? etc. Mais citer ici quelques objets en ce genre, ce seroit donner à penser qu'il y auroit à choisir, lorsqu'on peut dire qu'il n'y a pas un trait

de son pinceau qui n'ait été tracé par le sentiment de la grâce.

La grâce ne peut ni s'enseigner ni s'apprendre. Qui la cherche ne la trouvera jamais. Léonard de Vinci en auroit peut-être eu plus, s'il y eût moins prétendu. Mais elle fuit, en peinture, tout ce qui sent trop l'étude et la recherche; tout ce qui vise par trop à la correction et au fini. Raphaël eut sans doute de l'une et de l'autre, mais il eut encore assez de cette facilité qui en corrige l'excès. C'est pour n'avoir eu ni des contours aussi précieux que ceux de Léonard de Vinci, ni un trait aussi profondément savant que celui de Michel Ange, que son dessin peut-être se prêta mieux au charme de la grâce.

Dessin.

Le dessin se considère vulgairement (du moins c'est ainsi que le plus grand nombre l'entend) comme le résultat de tout travail imitatif, qui emploie diverses sortes d'instrumens à tracer des lignes ou des contours, et aussi à y introduire des ombres. Ce n'est pas sous ce rapport vague d'un art le plus souvent futile, qu'on doit se faire l'idée du dessin en peinture, et surtout en parlant des œuvres de Raphaël. Le dessin dont il s'agit ici est la science des formes des corps, et en particulier du corps humain.

Ainsi envisagé, le dessin comprendroit trop de

choses, et donneroit lieu, dans un véritable examen critique, à trop d'observations partielles, pour qu'il nous soit possible d'envisager ici les ouvrages de Raphaël, comme l'artiste pourroit le faire, sur le vu des ouvrages mêmes, par l'analyse pratique des qualités ou des défauts que peuvent comporter telles ou telles figures, ou telles et telles de leurs parties.

Nous ne parlerons donc, et encore très-succinctement, du dessin de Raphaël, que sous le rapport théorique et général de la science qu'on y remarque, de la valeur des proportions, du goût et du style qui le distinguent.

Quant à ce qu'on appelle la science, celle qui dépend d'une étude approfondie de la construction des corps, de l'ossature, de la musculature, des détails de la peau qui recouvrent cette charpente, on a déjà vu plus haut que ce mérite fut presque exclusivement celui de Michel Ange, et qu'en ce genre nul ne peut lui être comparé. Raphaël n'avoit pas, dès ses premières études, appris le dessin à l'école de l'anatomie. Les peintres du quinzième siècle avoient eu fort peu besoin de cette science, parce que presque tous les sujets qu'ils devoient traiter les dispensoient de nudité, quand ils ne l'excluoient pas. L'étude du corps humain ne consistoit pour les besoins de la peinture d'alors, que dans la délinéation des contours.

Ce fut aussi là que se bornèrent les premières études de Raphaël. Il accoutuma son œil à une grande justesse, dans la manière de reproduire, par leurs contours, les formes des corps, sans pénétrer davantage les raisons de ces formes. Son esprit inventif le porta vers la composition. Son goût lui fit saisir le beau de tous les objets, et ce sentiment dont il étoit dominé répandit, même sur ses premiers ouvrages, le charme de la grâce et de l'expression. Son dessin, toujours pur et naturel, resta toutefois sans énergie et sans caractère, jusqu'à l'époque où de plus grands travaux, et l'aiguillon de certains parallèles, lui eurent fait sentir le besoin d'études plus profondes en ce genre.

Vasari nous apprend qu'il se livra aussi alors aux études anatomiques (1), et qu'il leur dut ce qu'elles seules peuvent apprendre, à varier les mouvemens des corps, à donner plus de vivacité aux contours, plus d'énergie aux formes et aux articulations des membres, plus de vérité dans les raccourcis. Nous croyons devoir citer ce que le biographe ajoute à cette notion. Or rien ne peut mieux le justifier du reproche qui lui a été fait, d'avoir été partial pour Michel Ange aux dépens de Raphaël.

(1) Vasari, *ibid.*, tom. III, pag. 220.

« Raphaël (dit Vasari que nous laisserons par-
» ler) (1) reconnut qu'à l'égard de la science ana-
» tomique il ne pouvoit point arriver à la per-
» fection de Michel Ange. Mais, en homme d'un
» excellent jugement, il considéra aussi que la
» peinture ne consiste pas seulement dans l'ex-
» pression du nu, qu'elle offre un beaucoup plus
» vaste champ, à beaucoup d'autres genres de
» mérite, comme l'invention des sujets histori-
» ques, la conception d'idées ingénieuses, et le
» goût que l'habile artiste sait développer par cette
» juste mesure d'invention, qui, dans chaque su-
» jet, doit tenir le milieu entre la confusion du
» trop, et la pauvreté du trop peu. Il vit aussi
» combien de genres de perfections diverses peut
» ambitionner le peintre, qui réunit dans ses com-
» positions la beauté des fonds et des perspectives,
» la variété des effets de lumière, la propriété
» des costumes, la beauté des têtes dans tous les
» âges, etc. D'après toutes ces considérations, ne
» pouvant égaler Michel Ange dans la partie où
» celui-ci ne devoit point trouver de rival, Ra-
» phaël, au lieu d'imiter une manière dont la re-
» cherche lui auroit fait perdre son temps, ré-
» solut de s'en faire une combinée de toutes les
» autres parties dont il a été fait mention. » *A farsi*

(1) Nous avons un peu abrégé ce passage. VASARI, *ibid.*, tom. III, pag. 220.

un ottimo universale, in quelle altre parti che si sono racontate (1).

Voilà ce qui a rendu Raphaël le peintre le plus universel de tous les peintres. Son dessin, donc, n'est ni aussi savant, ni aussi vigoureux que celui de Michel Ange, mais il a l'avantage d'être propre à beaucoup plus de sujets. Le dessin n'est pas, pour lui, le but de la peinture, mais un moyen, un instrument habile à rendre une multitude d'idées, de caractères variés, et à se prêter aux sujets de toute espèce.

Si la science anatomique conduit le dessinateur à la connoissance fondamentale des formes qu'il doit exprimer, si elle apprend les raisons de la construction, de la disposition, de l'économie des corps, elle donne certainement aussi des lumières sur ce qui en fait la proportion. Mais l'art des proportions ne peut pas être uniquement soumis à des connoissances techniques. Leur beauté, leur variété et le charme indéfinissable qui résulte de leur harmonie, dépendent de certaines lois, que la théorie ne sauroit déterminer qu'approximativement. C'est au goût, au sentiment, au génie à faire le reste. Or, ce que le dessin sous le rapport des proportions doit à ces trois qualités, Raphaël l'a certainement possédé au plus haut point.

(1) Vasari, *ibid.*, tom. III, pag. 327.

Le bel équilibre des lignes, l'harmonie des contours, la justesse de l'ensemble, la précision des formes, le juste rapport de leur caractère avec celui de chaque genre de figure, de chaque âge, de chaque sujet, certainement Raphaël n'auroit rien pu emprunter de tout cela à Michel Ange.

Généralement aussi, comme on l'a déjà fait observer, ce qu'on appelle le *style*, dans le dessin, est chez Raphaël beaucoup plus conforme, que celui d'aucun autre peintre, au style de l'antiquité. Le dessin est le langage du peintre, et le style est pour le dessinateur, ce qu'est pour l'écrivain la forme qu'il donne à ses pensées. Or, chez l'un comme chez l'autre, les nuances et les variétés de langage sont innombrables. Ce qui caractérisa le style de Michel Ange, ce fut l'expression de la force. Mais ce qui fit le mérite de son style en devint le défaut, parce qu'il l'appliqua indistinctement à tous les sujets, à tous les âges, aux figures de femmes comme aux figures viriles, aux enfans comme aux hommes faits. On a vu au contraire avec quelle flexibilité le style de dessin de Raphaël, comme celui de l'antique, sur lequel il s'étoit formé, fut propre à s'appliquer aux convenances de tous les genres, à parcourir tous les degrés, depuis la naïveté enfantine et la grâce juvenile, jusqu'à la noblesse et la grandeur des figures héroïques et des divinités. Le plus grand

éloge enfin qu'on puisse faire de son style de dessin, c'est qu'il plaît encore à côté des modèles les plus parfaits de l'antiquité.

Coloris et manière de peindre.

La manière de peindre et le coloris, qualités qui le plus souvent tiennent à des procédés et à des pratiques semblables, éprouvèrent, dans les ouvrages de Raphaël, et les mêmes changemens, et au même degré, et par une progression du même genre que les autres parties de l'art.

Emploi des couleurs, maniement du pinceau, tout étoit fort simple chez Pierre Pérugin, et rien, selon les habitudes de son école, ne tendoit à l'effet, à la saillie que donnent des ombres prononcées. Les premiers tableaux de Raphaël, ses petits ouvrages surtout, ont la même simplicité de couleur et d'effet. Un ton clair, des teintes fraîches, peu d'ombres, des fonds peu travaillés, un fini précieux et approchant de celui de la miniature : voilà ce que nous avons, à peu d'exceptions près, remarqué dans ce qui appartient surtout aux commencemens de sa première manière. Quant au plus haut degré de cette manière, on peut s'en faire la plus juste idée, par les deux derniers tableaux qu'il fit avant de venir à Rome, (1) savoir, la Vierge appelée *la Jardinière,* au Musée royal de

(1) *Voyez* plus haut, pag. 46.

Paris, et le Christ porté au tombeau qu'on voit au palais Borghèse à Rome.

Ce même goût de couleur, cette manière de peindre pure et précieuse, on les retrouve encore dans les premières fresques de Raphaël, aux salles du Vatican. Ces salles, dont l'exécution l'occupa pendant neuf années, renferment, comme on l'a vu, une suite d'ouvrages qui mettent à même de suivre aussi les changemens que subirent et son système de couleur, et le maniement de son pinceau.

Il ne manque pas de personnes, on l'a déjà dit, qui regrettent que Raphaël ait quitté les habitudes de sa première manière, ait changé la pureté de ses teintes, la simplicité naïve des procédés de son pinceau, contre un emploi plus vigoureux d'ombres, de lumières et d'effets. Elles ont remarqué aussi que, Raphaël étant entré dans de nouvelles routes, ayant été forcé d'agrandir le style de son dessin et de renforcer l'effet de ses teintes, les tableaux exécutés selon ce nouveau système, ont donné plus de prise à l'action du temps, et ont éprouvé plus de changemens dans leur coloris. C'est un fait dont il est facile de se convaincre, lorsqu'on voit que les couleurs de ses premiers ouvrages ont encore toute la fraîcheur de leur jeunesse, tandis que, dans ses derniers, plusieurs parties, et les ombres surtout, ont poussé au noir

de manière que l'harmonie générale s'en trouve altérée.

Rien de tout cela ne sauroit être contesté; et ce qu'on vient de remarquer sur les premiers tableaux de Raphaël doit se dire aussi de toutes les peintures du quinzième siècle. On sait que la couleur y est encore dans toute sa *clarté* première.

A cela on a déjà répondu que cette belle conservation de couleur fut l'effet de l'imperfection même de l'art de peindre. Cet art étoit alors dans un parfait rapport avec ce que le goût, encore dans l'enfance, exigeoit des représentations religieuses. Des organes peu exercés, des esprits peu difficiles en fait d'imitation, se contentoient des sujets les moins composés, et d'images dont les effets étoient aussi simples que les compositions étoient insignifiantes. Alors donc le travail du pinceau n'étoit qu'un travail, à peu de chose près, manufacturier : l'art de colorier, borné au procédé mécanique, s'appliquoit, on peut le dire, sans aucune recherche du plus ou du mieux, à remplir, comme de simples enduits, les espaces donnés, en quelque sorte par des patrons. Les teintes s'y trouvoient donc étendues crûment, avec peu de mélanges entre les couleurs, et encore moins de ces retouches qui en altèrent souvent la pureté. Nous ne parlerons point du travail de l'esprit, du goût ou de la science des détails imi-

tatifs, tous soins qui ne venoient introduire aucun dérangement dans l'application routinière des couleurs et de leurs nuances.

On conçoit qu'une manière de peindre aussi mécanique, à quelque point qu'on puisse en modifier l'excès, surtout vers le temps où parut Raphaël, ne pouvoit s'allier ni avec la grandeur des compositions, ni avec le sentiment d'inspiration qu'elles exigent, ni avec la hardiesse du dessin, ni cette sorte d'enthousiasme qui, s'emparant de l'ame du peintre, lui fait saisir rapidement ces traits énergiques, sous lesquels il retrace les mouvemens impétueux de l'ame et du corps. Certes, il seroit impossible que la froideur d'un procédé ou d'un travail tout mécanique, n'éteignît pas l'ardeur de sentiment et d'exécution que le peintre doit porter dans un sujet grand, nombreux, plein de mouvemens et riche d'expression.

Aussi, que voyons-nous en passant de la première des salles du Vatican à la seconde? Précisément l'application de ce qu'on vient d'énoncer. Dans la première, où la peinture participe encore de la manière et des procédés de l'école du siècle précédent, tout se trouve aussi assez bien en accord avec des sujets d'une composition tranquille, privés de ce qu'on peut appeler véritablement *action*, et n'offrant, dans le fait, aucun mouvement, aucune passion; ni entre les personnages,

aucun rapport sensible d'un intérêt vif et passionné.

La salle suivante nous montre, au contraire, des compositions pleines, comme les sujets qu'elles expriment, ou d'actions énergiques, ou de scènes violentes, ou d'expressions profondes, ou d'effets vigoureux. Hé bien, le dessin y est plus articulé, la couleur y a plus d'oppositions, les ombres y sont plus prononcées. C'est aussi là qu'on trouve que Raphaël, aux dépens de cette pureté virginale, si l'on peut dire, de sa première manière, a conquis plus de mâle dans ses formes, plus de largeur dans ses teintes, plus d'ampleur dans ses ajustemens, plus de hardiesse dans sa marche. La nature des choses devoit opérer ce changement, que quelques-uns ont peut-être eu le tort d'attribuer uniquement aux exemples de Michel Ange. Il nous semble que le changement de manière, chez Raphaël, fut tout simplement le développement obligé d'un talent qui devoit se modifier selon le cours naturel des choses, et selon les différences des sujets qu'il avoit à traiter.

Du reste, il faudra convenir (et nous l'avons déjà dit) qu'il lui manqua, pour le perfectionnement de son coloris et de sa manière de peindre, d'avoir assez vécu pour pouvoir profiter des leçons et des exemples que l'école vénitienne n'avoit pas encore assez multipliés dans l'Italie.

Tout nous a déjà porté à croire que Raphaël auroit été, des peintres de son temps à Rome, celui qui les auroit le plus et le mieux mis à profit. On en a pour garans cette souplesse de talent qui le caractérisa, et, ce qui vaut mieux encore, plusieurs de ses ouvrages, tels que les célèbres portraits dont on a fait mention, peints par lui seul, (*voyez* plus haut) et à l'exécution desquels aucun de ses élèves ne peut avoir eu part.

Il est assez reconnu qu'on doit mettre sur le compte de Jules Romain cet abus de l'emploi du noir d'imprimeur dans les ombres, emploi qui déjà, peu d'années après la mort de Raphaël (1), avoit fait perdre à quelques-uns de ses plus beaux tableaux, l'harmonie qu'on y avoit d'abord admirée. Nous apprenons par-là que Raphaël ne vécut pas assez pour s'apercevoir du mauvais effet d'un procédé auquel il auroit certainement remédié. Sans prétendre qu'il eût égalé Titien et Corrége pour la vérité des carnations, la transparence des teintes, le fondu des contours, le tournant des lignes, le clair-obscur et la magie de la couleur, il lui auroit suffi de s'approprier une partie de ces qualités, et surtout d'étudier l'effet de certaines substances colorantes, pour

(1) *Voyez* ce qu'a dit à ce sujet Vasari du tableau de la Transfiguration. *Ibid.*, pag. 224.

assurer à ses ouvrages le seul avantage qu'on est forcé d'y désirer.

Raphaël est très-probablement de tous les peintres celui qui eut la plus grande et la plus nombreuse école. Par ce mot, on ne doit pas se borner à entendre simplement une réunion d'élèves qui passent un temps quelconque chez un maître, et y apprennent à différens degrés l'art qu'ils devront ensuite exercer pour eux-mêmes. L'école de Raphaël comptoit sans doute de ces sortes de disciples, et rien n'égala, dit-on, son zèle à leur enseigner les principes de son art. École de Raphaël.

Mais il faut se faire ici une idée plus étendue et plus relevée du mot *école*. Il faut se figurer une réunion très-nombreuse d'hommes de talent formés par lui, la plupart, et que des intérêts quelconques, mais surtout l'estime et l'admiration avoient attachés, moins encore à ses entreprises, qu'aux rares qualités de sa personne. C'est de cette réunion, dont nous avons déjà parlé, (*voyez* plus haut, pag. 122 et 198) que se composoit l'espèce de cortége qui l'accompagnoit lorsqu'il alloit à la cour; et leur nombre, dit Vasari, alloit à cinquante. Les derniers mots de Vasari (*tutti valenti e buoni*) établissent bien la distinction précédente entre ceux qui pouvoient n'avoir fait que fréquenter, pour leur étude, l'école

de Raphaël, et ceux qui s'étoient attachés à lui comme ses collaborateurs.

Mais, selon une autre acception reçue dans la langue des arts du dessin, on emploie encore le mot *école*, sous un rapport différent, comme lorsqu'on parle d'un certain nombre d'artistes, qui, sans avoir reçu directement les leçons d'un maître célèbre, et sans avoir même été par lui employés dans ses travaux, ont emprunté plus ou moins de sa manière et de son style, et, s'étant d'eux-mêmes formés sur ses ouvrages, en sont devenus les imitateurs plus ou moins exacts. Il est peu d'artistes célèbres qui, de leur vivant ou après leur mort, n'aient donné naissance à de semblables ouvrages, dont les connoisseurs ne leur attribuent point l'exécution, mais qu'on ne laisse pas de citer comme appartenant à leur école. De là ce grand nombre de tableaux, qui se répandent de tous côtés sous un nom célèbre, et sur lesquels la critique des temps postérieurs s'exerce avec d'autant plus d'incertitude, que leur dispersion, lorsqu'on les voit isolément, en rend la comparaison impossible. Or, aucun peintre n'a eu, plus que Raphaël, l'honneur de ces imitations nombreuses, et n'a plus éprouvé l'inconvénient des confusions qu'elles produisent.

Il y auroit donc à faire sur l'école de Raphaël, ainsi considérée selon les acceptions diverses du

mot *école*, un long travail de critique qui, très-difficilement, parviendroit à être complet, et dans lequel nous ne nous proposerons même pas d'entrer ici.

En citant seulement ici les principaux artistes que l'histoire a fait connoître, comme ayant formé ce qu'on appelle, à proprement parler, l'école de Raphaël, nous observerons de les ranger dans l'ordre où Lanzi les a nommés (1). Cet ordre aura la propriété d'indiquer à la fois la supériorité relative de leurs talens, le degré de liaison qu'ils eurent avec le chef de l'école, le plus ou le moins de part qu'ils prirent à ses travaux, et le plus ou le moins de droit qu'ils eurent à passer pour lui avoir appartenu.

En conséquence de cette classification, il faut nommer en tête de tous :

Giulio Pippi ou *Jules Romain,* grand dessinateur, plein de génie lui-même et fécond en inventions, comme l'ont prouvé ses travaux à Mantoue, particulièrement au palais du T de cette ville, et qui a fait preuve d'une rare habileté dans l'exécution de la Bataille de Constantin. Il eut l'honneur d'être, après la mort de Raphaël, proclamé le prince de l'école. — Immédiatement après lui vient,

Gian Francesco Penni, appelé *il Fattore,* pour

(1) Lanzi, Stor. pittor., tom. II, pag. 88.

avoir été, dans sa première jeunesse, garçon d'atelier chez Raphaël. Il devint un de ses plus habiles collaborateurs : entre autres ouvrages, il travailla aux loges du Vatican; il racheva la partie supérieure de l'Assomption de Raphaël, à Monteluce, dans la ville de Perouse, et il fut avec Jules Romain institué héritier de son maître. — Se distinguent ensuite à leur rang,

Luca Penni, frère du précédent. Il paroît avoir eu aussi une part active dans les travaux de Raphaël.

Perino del Vaga, dont le vrai nom fut *Pierino Buonacorsi*, travailla beaucoup aux ouvrages du Vatican, surtout aux loges dont il peignit les arabesques. Son talent embrassoit beaucoup de genres. On lui attribue l'exécution d'un assez grand nombre des sujets de ce qu'on appelle, dans la galerie des loges, la *Bible de Raphaël*.

Giovanni da Udine, principal coopérateur des travaux appelés *Peintures arabesques*, dans la galerie des loges. Il passe pour avoir retrouvé le secret et renouvelé le goût des stucs, d'après les modèles des Thermes de Titus. Habile principalement à peindre toutes les sortes d'animaux, d'oiseaux et de plantes, il excella aussi dans l'imitation de ce qu'on appelle la *nature morte*.

Polidoro da Caravaggio, se rendit célèbre, avec Maturino di Firenze, par ses peintures en clair-

obscur, ou grisailles, imitant les bas-reliefs antiques sur les façades des maisons.

Pellegrino da Modena. Il fut de tous les élèves de Raphaël celui qui l'imita le mieux pour les airs de tête, et une certaine grâce dans la pose ou le mouvement des figures. Il a exécuté, d'après les dessins de Raphaël, plusieurs des sujets de la galerie des loges.

Bagna Cavallo. On le met au nombre de ceux qui furent employés aux peintures de la même galerie.

Vincenzo di S. Giminiano. Vasari le vante comme ayant été très-bon imitateur de Raphaël.

Raffaello del Colle. Il a aidé Raphaël dans les travaux de la Farnésine, et Jules Romain dans l'exécution de la Bataille de Constantin.

Timoteo della Vite, natif d'Urbin. Il fut d'abord élève de Francia à Bologne; il vint ensuite à Rome, entra dans l'école de Raphaël, et travailla aux peintures des Sibylles à l'église *della Pace.*

Pietro della Vite, frère du précédent, passe aussi pour avoir été de l'école de Raphaël.

Garofolo, dont le vrai nom étoit *Benvenuto Tisi,* de Ferrare. Il reçut le surnom sous lequel on le connoît, de l'usage qu'il avoit de peindre un œillet dans ses tableaux. On ne dit pas qu'il ait eu part aux travaux de Raphaël; mais il est peut-être celui qui en a le mieux imité le dessin, la manière,

l'expression et le coloris, si ce n'est que sa couleur a quelque chose de plus chaud.

Gaudenzio Ferrari, passe pour avoir travaillé avec Raphaël à la Farnésine, et avoir coopéré aux travaux de la salle du Vatican, appelée *di Torre Borgia.*

Jacomone da Faenza, copia les ouvrages de Raphaël; et, formé sur ces modèles, il parvint à faire des tableaux fort recommandables dans le genre du maître.

Pistoia. Il fut élève de *Francesco Penni;* mais on croit que Raphaël l'employa aussi avec *Raffaellino del Colle.*

Andrea da Salerno. Dominici s'est attaché à prouver qu'il fut élève de l'école de Raphaël.

Vincenzo Pagani. Colucci, dans ses *Memorie di Monte Rubbiano*, démontre que ce maître sortit aussi de la même école.

Marc-Antonio Raimondi. On a vu quels furent ses rapports avec Raphaël, comme graveur. Malvasia prétend, mais il le donne comme une simple opinion, sans preuve à l'appui, qu'il ne se contenta pas de graver d'après les dessins de Raphaël, mais qu'il peignit aussi d'après ses esquisses.

Quelques écrivains, tels qu'Armenini, Orlandi, Bellori, Palomino, portent encore sur la liste des élèves de Raphaël,

Scipione Sacco, peintre de Césène;

Pietro da Bagnaia, qui a peint à Bologne;

Bernardino Luino et *Balthazar Peruzzi*;

Pier Campana, Flamand de nation, qui resta vingt ans en Italie;

Michel Coxis de Malines, dont quelques peintures subsistent encore dans l'église de l'*Anima* à Rome.

Bernard Van Orlay, de Bruxelles, qui, ainsi qu'on l'a dit plus haut, ayant été, comme le précédent, élève de Raphaël, fut chargé de surveiller, de concert avec quelques autres Flamands, l'exécution en tapisseries des célèbres cartons qu'on a décrits.

Mosca, qui a peint dans le genre de Raphaël, ce qui ne suffit pas pour prouver qu'il ait été ou son élève ou son collaborateur.

Considération importante, résultat de cette Histoire.

En nous livrant à la longue et réellement prodigieuse énumération d'ouvrages, dont Raphaël fut l'auteur dans le court espace de moins de vingt ans, nous avons eu sans doute, pour objet principal, de remplir consciencieusement la tâche que nous imposoit le double point de vue du titre dont nous avions fait choix. Nous croyons en effet n'avoir rien oublié de tout ce qui regarde *la vie et les ouvrages* de ce peintre à jamais célèbre. Si quelque chose peut nous le persuader, c'est que notre première édition, épuisée depuis long-temps,

ayant été traduite en Italie avec le luxe le plus honorable pour l'original, nous avons eu le plaisir, tout en mettant à profit cette traduction sur quelques points, d'y remarquer que, loin d'avoir augmenté inconsidérément la liste des œuvres de Raphël, nous en avions plutôt réduit qu'accru le nombre.

C'est aussi ce que nous avons fait à l'égard des artistes, qui, sous le titre *d'élèves* qu'on leur donne pour la plupart, composèrent ce qu'on appelle son école, et furent à différens degrés ses collaborateurs.

On a, dans le fait, besoin de cette notion pour s'expliquer l'exécution d'un nombre aussi prodigieux de travaux et d'entreprises si diverses. On conçoit alors comment, disposant de tant de talens qui lui étoient subordonnés, Raphaël, plus libre dans son action créatrice, put se livrer à toute la fécondité de son génie, et comment il put produire une série de travaux qui sembleroient, aujourd'hui surtout, devoir excéder non-seulement le terme de la plus longue vie qu'il soit permis à l'artiste d'espérer, mais encore les efforts successifs de plusieurs.

Cette considération, qui se borne au simple fait, nous conduit à une autre beaucoup plus importante, et qui, en s'adressant aux hommes préposés à la direction des travaux d'arts, et aussi de

ceux qui les pratiquent, pourroit être un des principaux résultats de cette histoire.

Toute histoire, en effet, peut être ramenée à une instruction sommaire; et l'historien n'auroit pas rempli la totalité de ses devoirs, s'il manquoit à faire ressortir, des faits qu'il a retracés, des objets qu'il a présentés, quelqu'une de ces conséquences qui peuvent être, et sont propres à devenir d'utiles leçons pour le temps où il écrit.

Aujourd'hui, qu'en France surtout, on parle tant d'encouragement pour les arts, il nous a semblé qu'il pourroit être utile de fixer un peu l'attention publique sur le résultat dont nous voulons parler. Nous entendons signaler une des causes principales auxquelles on a dû Raphël, c'est-à-dire l'immense patrimoine qu'il a été à même de léguer à la postérité.

Et d'abord, pour qu'on ne regarde point comme un fait rare, et une exception peu commune dans l'histoire des arts, cette production si nombreuse des ouvrages qu'on lui doit, nous avancerons, sans toutefois en rapporter ici les preuves, tant elles sont connues de tout le monde, que cette grande multiplicité de travaux, produits par un seul artiste, fut précisément ce qui distingua tous les grands talens de l'antiquité. Il suffit de parcourir les notices, certainement fort abrégées de leurs entreprises, pour se convaincre que Phidias

et Zeuxis, Apelles et Lysippe, entre autres, avoient chacun dans son genre, enfanté plus de chef-d'œuvres que tel ou tel grand pays n'en produiroit aujourd'hui dans le cours d'un siècle.

Si nous retombons aux temps modernes, on remarquera la même chose à peu près des plus célèbres peintres en tout genre. Les musées et les galeries de tous les États de l'Europe disent assez clairement, à qui veut l'entendre, que chacun de ces artistes, dont on cite continuellement les noms, a exécuté vingt fois plus de grands ouvrages qu'aucun des peintres connus de la période actuelle.

Il y a, ce nous semble, deux raisons à donner de ceci :

L'une, et qui doit être la première, tend à expliquer par quel moyen l'artiste parvient à se multiplier, dans l'exécution de ses compositions et dans les diverses opérations de son art ;

L'autre fait voir comment les différences d'opinion, d'usage et de régime, peuvent favoriser ou arrêter, selon les temps et les circonstances, la fécondité des talens et la multiplication des meilleurs ouvrages.

Quant à la première raison, il suffit de faire observer que chaque art se compose nécessairement de deux parties, dont la moindre analyse fait connoître et distinguer les propriétés. A l'une

appartient ce qui est du ressort de la pensée, du génie du goût, etc. Ces qualités sont le lot d'un très-petit nombre. A l'autre se rapporte tout ce que l'on comprend sous les noms de pratique, de travail, d'exécution technique, etc. C'est là qu'afflue la multitude. Qu'on accorde maintenant à l'artiste, homme de génie, de grandes et de nombreuses entreprises, il se formera bientôt des sujets exécuteurs dociles de ses pensées. On le verra environné de coopérateurs volontairement subordonnés, qui, le plus souvent, n'auroient sans lui rien à faire, mais sans lesquels il seroit réduit lui-même à faire peu de chose.

Quelle que soit en effet la distance qui sépare les arts libéraux, qu'on appelle *du dessin*, des arts mécaniques ou de l'industrie, on ne peut pas s'empêcher d'y reconnoître, dans les deux parties dont les premiers se composent, une division qui nécessairement tend à classer en deux rangs ceux qui les exercent. Or la catégorie la plus nombreuse a toujours été et sera toujours de ceux qui, au lieu de s'élever dans la région de l'invention ou du génie, restent bornés à différens degrés, si l'on veut, aux opérations plus ou moins subalternes de la pratique.

Nous arrivons à la seconde raison, qui nous semble la plus importante à développer, en tant qu'elle dépend le plus souvent de l'action de la so-

ciété et de ses institutions. Effectivement, ce qui explique la différence qu'on remarque entre l'état ancien des arts du dessin et leur état actuel, tient précisément, et avant tout, à la diversité d'opinion, d'usage et de régime, qui s'oppose à ce que chacun se trouve naturellement classé par la mesure ou la qualité de son talent, dans la catégorie qui lui appartient.

Lorsque rien ne dérange ou ne contrarie le cours naturel des choses, dans l'ordre des rangs que le génie ou la réputation établissent entre les artistes, chacun prend nécessairement sa véritable place. Il se forme de soi-même des degrés de supériorité, ou d'infériorité, auxquels l'opinion générale ne sauroit se méprendre. C'est ainsi qu'on voit, dans les forêts, les arbres les plus vigoureux s'élever d'eux-mêmes, au dessus de ces plants, qu'une sève moins puissante condamne à rester sous leur ombre. Voilà l'image de ce qui arrive et doit arriver dans les productions des arts du dessin, et la procréation des talens, lorsqu'une culture ignorante n'y apporte point d'obstacles.

Alors le très-petit nombre des artistes éminens, par les dons du génie et la vertu de l'invention, oblige naturellement à se subordonner, et dans plus d'un degré d'infériorité, ceux auxquels le sentiment de leur foiblesse et les arrêts de l'opinion publique défendent d'aspirer à des rangs plus

élevés. Ne pouvant par conséquent prétendre aux grandes entreprises, aux travaux les plus importans, qui nécessairement recherchent les noms et les talens les plus célèbres, ils se résignent à devenir d'habiles instrumens dans la main et sous l'œil du chef qui les dirige. C'est alors que, par l'effet d'une grande réunion de moyens, pourront naître de grandes choses.

Sans doute il arrivera, et on l'a vu arriver plus d'une fois, que, du rang inférieur des rôles secondaires, quelques-uns monteront à leur tour aux premiers emplois, soit par leur propre vertu et l'indépendance de leur caractère, soit comme successeurs ou héritiers directs du maître sous lequel ils s'étoient formés. Effectivement, en admettant ce classement naturel des hommes et de leurs valeurs, il faut reconnoître que nul ne s'y trouve placé que par l'action libre de sa volonté, et n'y reste lié que par son intérêt. C'est ainsi qu'on vit Jules Romain, long-temps le second de Raphaël, devenir après lui le premier à Rome, et, par l'effet du même ordre de choses, disposer à Mantoue, dans ses grands et mémorables travaux, des mêmes collaborateurs qu'avoit employés son maître.

Voilà comme de tout temps, dans l'antiquité ainsi qu'aux belles époques des temps modernes, se sont créés, produits et perpétués les grands ar-

tistes, sous l'influence du cours naturel des choses.

Que si, à cet ordre, qui est celui de la nature, on substitue le régime factice de l'égalité d'encouragemens, ou d'une division égale de travaux entre le plus grand nombre possible de ceux qui professent un même art, un régime contraire ne sauroit manquer de produire des résultats opposés. On aura favorisé une végétation parasite, du milieu de laquelle on ne verra rien s'élever au-dessus d'un niveau factice. Les petits plants étouffés.l'un par l'autre, produits d'une culture maladroite, n'arriveront jamais à la valeur du grand arbre, qui s'élançant en liberté, auroit grandi par la puissance et la volonté de la nature.

Il faut bien se persuader, qu'en fait de qualité morale ou de production du génie, rien n'a moins de valeur que la monnoie d'un grand homme.

Si l'exécution de tous les tableaux, produits par Raphaël, avoit été répartie entre les cinquante peintres qui formèrent son école, on ne sauroit dire quels tableaux on auroit eus. Ce qu'on peut dire, c'est qu'on n'auroit point eu de Raphaël.



APPENDICE.

GÉNÉALOGIE DE RAPHAEL. N. 1.

Bellori avoit obtenu du cardinal Albani, depuis pape Clément XI, de copier sur le tableau même de sa collection, représentant le portrait d'Antonio Sanzio, un des ancêtres de Raphaël, la généalogie des Sanzio, telle qu'on peut la lire dans le texte latin suivant :

Julius Sanctius Tiberii Bacchi civis Romani eloquentissimi affinis, primus Sanctiorum familiæ, quæ adhuc Urbini illustris extat, ab agris dividendis cognomen imposuit. Unde Antonius Sanctius contractis litteris, qui hìc pictus est, descendit. Hic genuit Joannem Jacobum, canonicum, sacræque theologiæ peritum, et Joannem Baptistam, peditum ducem fortissimum, et Galeatium, egregium pictorem, Sebastianumque, et filiam. Galeatius genuit Julium, maximum pictorem, qui hujus genealogiæ est auctor, et Antonium secundum, Vicentiumque, ambos pictores, aliosque filios et filias. Ex Sebastiano Hieronymus et Joannes Baptista orti sunt. Ex Julio, Galeatius secundus, Curtius, Annibal, et alii filii et filiæ, quorum nonnulli hìc sunt picti. Ex Antonio, Claudius cum multis filiabus. Ex Joanne Baptista, Sebastiani filio, Joannes, ex quo ortus est Raphael, qui pinxit anno M. DXIX.

Bellori ajoute : « Antonio è ritratto in mezza figura, ed » in veste nera all' antico, scollata, e foderata di pelle, e » col berrettino in capo, posa la cartella sopra un tavolino » parato di verde, scoprendosi dietro il calamaio, e la

» penna con un libro, e dall' altro lato un' altro libro col » nome di *Appiano Alessandrino*, per denotar ch'egli » era istorico e letterato. Dal senso della scrittura si rac- » coglie esservi stati dipinti più ritratti della famiglia *San-* » *zia* in tela maggiore, da cui fu tagliato e diviso questo » di Antonio con l'iscrizione genealogica. »

N. 2.

LETTRE DE RECOMMANDATION

DE LA DUCHESSE D'URBIN AU GONFALONIER SODERINI

EN FAVEUR DE RAPHAEL.

Magnifice ac Excelse Domine, tanquam Pater observandissime,

Sarà lo esibitore di questa Raffaelle pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so, che è molto virtuoso, et è mio affezionato, e cosi il figliolo discreto e gentil giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio, che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni ajuto, e favore, che tutti quelli piaceri, e comodi che riceverà da V. S. li riputerò a me propria, e le averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando, et offero.

Joanna Feltria di Ruvere,
Ducissa Soræ et Urbis præfectissa.

Urbini, prima octobris 1504.

INSCRIPTION SUR LA MAISON DE RAPHAEL N. 3.

A URBIN.

NUNQUAM MORITURUS
EXIGUIS HISCE IN ÆDIBUS
EXIMIUS ILLE PICTOR RAPHAEL
NATUS EST.
OCT · ID · APRILIS · AN · M · CDXXCIII ·
VENERARE IGITUR HOSPES
NOMEN ET GENIUM LOCI

NE MIRERE
LUDIT IN HUMANIS DIVINA POTENTIA REBUS
ET SÆPE IN PARVIS CLAUDERE MAGNA SOLET.

LETTRE DE RAPHAEL N. 4.

ÉCRITE DE FLORENCE, A SON ONCLE, LE 11 AVRIL 1508.

Carissimo quanto Patre. Jo ho recuta una vostra letera, per la quale ho inteso la morte del nostro Illmo S. Duca, alaquale dio abi misericordia al anima; e certo no podde senza lacrime legere la vostra letera; ma transiat; aquello non è riparo, bisognia aver pazientia e acordarsi con la volonta de dio. Jo scrissi laltro dì al zio prete, che me mandasse una tavoleta che era la coperta de la nostra donna de la profetessa: non me la mandata: ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga, che io possa satisfare a madona, che sapete adesso uno avera bisognio di

loro. Ancora vi prego, carissimo zeo, che voi voliate dire al preto e a la Santa che venendo là Tadeo Tadei fiorentino, el quale n'avemo ragionate più volte insiemo, li facine honore senza asparagnio nisuno; e voi ancora li farite careze per mio amore, che certo li so ubligatissimo quanto che a omo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo faro scio poro per che el sera meglio per me che la vada a stima, e inpero non ne ho scritto quello che io non poseva, e ancora non ve ne posso dare aviso. Pur secondo me a ditto el patrone de ditta tavola dice che me dara da fare per circha a trecenti ducati d'oro per quì e in Francia. Fato le feste forsi ve scriviro quello che la tavola monta, che io ho finito el cartone, e fato Pascua serimo a cio. Averia caro se fosse possibile d'avere una letera di recomandatione al gonfalonero di Fioreza dal S. Prefetto; e pochi dì fa io scrisse al zeo e a Giovano, da Roma me la fesen avere : me faria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare laquale tocha a sua S. de alocare. Ve prego se è possibile voi me là mandiate, che credo quando se dimandara al S. Prefetto per me, che lui la fara fare, e a quello me ricomandate infinite volte como suo anticho servitore e familiare : non altro aricomandatime al maestro,... e a Redolfo e a tuti gli altri. Li XI de aprile M. D. VIII.

El vostro RAPHAELLO dipintore
in Fioreza.

Al mio carissimo zio Simone de Batisto di Ciarla da Urbino.

In Urbino.

Cette lettre contient, dans son style, dans ses locutions,

et dans plus d'une expression, de quoi faire penser que Raphaël aurait manqué de cette première culture que donne une éducation soignée. On a déjà répondu à cela, qu'écrivant en toute familiarité à son oncle, il avoit usé des formes et usages du patois de son pays. Or, ce qui prouve que ce ne fut point la fréquentation des beaux esprits de Rome qui lui fit apprendre à mieux écrire, c'est la lettre rapportée n. 6, écrite par lui à Francia cinq mois après la précédente.

EXTRAIT D'UNE LETTRE N. 5.

DU MARQUIS LOIS DE TORRES AU VICE PRINCE BORGHESE, ETC.

...... In conferma della tendenza continua di Raffaello, alla perfezione, si può asserire, perchè vien confessato da tutti gli autori, che dopo il secondo viaggio di Firenze giunse a quella meta di non poter si sorpassare che da lui stesso, nel quadro *della Deposizione della Croce*, sebbene dell' antico stile, eseguito nel 1507, prima delle stanze del Vaticano da lui intraprese nel 1508. Ne fece il cartone in Firenze, lo dipinse in S. Francesco di Perugia, per commissione di Atalanta Baglioni, e fu acquistato nel 1607, da papa Paolo V per la galleria Borghese.

Questa tavola pregiatissima in cui, dice il lodato Lanzi, le figure non son molte, ma ciascuna fa egregiamente la parte impostale; gli atti sono i più pietosi, le teste bellissime, e delle prime dopo l'arte risorta, alle quali la profonda mestizia ed il pianto angoscioso non tolga il bello,

viene chiamata divinissima da Georgio Vasari;... il quale non ha potuto rifiutare, tanta è la forza della verità, il titolo di divinissima a questa opera dipinta da Raffaello, quando ancora non aveva veduta la Capella Sistina, e che fissò la sua riputazione in modo, che io son di sentimento essere stata questa tavola decantata, la vera motrice, per cui fu scelto a dipingere le stanze del Vaticano, circonstanza per la quale il quadro della Deposizione nella galleria Borghese forma un' epoca interessantissima, e può considerarsi come l'anello impercettibile del repentino passagio di perfezione, dall' antico al nuovo ed ultimo stile, che avrebbe ancor progredito se non fosse mancato nel fior degli anni.

N. 6.

LETTRE DE RAPHAEL

ÉCRITE DE ROME, A FRANÇOIS RAIBOLINI, DIT FRANCIA, EN DATE DU 5 SEPTEMBRE 1508.

Messer Francesco mio caro,

Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazzotto ben conditionato e senza offesa alcuna, del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo e tanto vivo che m'inganno talora, credendo mi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio, che per le gravi e interessanti occupationi non ho potuto finora fare di mia mano, conforme il nostro accordo; che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane, e da me ritocco;

ma non si conviene. Anzi converriasi per conoscere non poter agguagliare il vostro. Compatitemi per gratia, perchè voi bene ancora avete provato altre volte, che cosa voglia dire essere privo della sua libertà, e vivere obligato a padroni, che poi, ecc. Vi mando intanto per lo stesso che parte di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, et è quello di quel Presepe, se bene diverso assai, come vedrete dall'operato, e che voi vi siete compiaciuto di lodar tanto, siccome fate incessantemente dell' altre mie cose, che mi sento arrossire, siccome faccio ancora di questa bagatella, che vi goderete, perciò più in segno di obbedienza, e d' amore, che per altro rispetto. Se in contracambio riceverò quello della vostra Giuditta, io lo riporrò fra le cose più care e preziose.

Monsignore Datario aspetta con grande ansietà la sua Madonnella, e la sua grande il cardinal Riario, come tutto sentirete da Bazzotto. Jo pure le mirerò con quel gusto e soddisfazione, che vedo e lodo tutte l'altre, non vedendone da nissun altro più belle e più divote e ben fatte. Fatevi in tanto animo, valetevi della vostra solita prudenza, et assicuratevi che sento le vostre afflitioni, come mie proprie. Seguite d'amarmi, come io vi amo di tutto cuore.

A servirvi sempre obligatissimo,

Il vostro RAFAELLO SANZIO.

Roma, il dì 5 settembre 1508.

N. 7. **SUR LES DESSINS DE RAPHAEL.**

Vasari, en plus d'un endroit des ses *Vite dei Pittori*, etc. rapporte que Raphaël avoit une incroyable facilité de faire et de composer des dessins pour quiconque lui en demandoit. « *Disegni ch'egli operava di sua mano* » *per chiunque gliene domandava, e che quant' era* » *indefesso nello eseguirne continuamente per suo stu*» *dio particolare, altrettanto era largo de' medesimi* » *a tutti li suoi scolari, ed a chi anche per solo desio* » *delle cose sue il richiedea.* »

Ascanio Condivi, dans sa vie de Michel Ange, rapporte la même chose. « *Michel Angelo stesso* (dit-il) *era* » *meravigliato dello studio infaticabile, che il Sanzio* » *metteva nel disegnare in mille guise le sue composi*» *zioni prima di eseguirle; nel copiare gli antichi;* » *nello abbozzare sempre nuove invenzioni.* »

Les notions recueillies à cet égard justifient, et beaucoup au-delà de ce qu'on peut croire, le récit des deux biographes dont on a abrégé le témoignage. On allongeroit, outre mesure, les renseignemens relatifs à cet objet, si l'on vouloit faire l'énumération de tous les cabinets particuliers d'amateurs qui se sont plu à recueillir les innombrables fragmens d'idées, d'études, de souvenirs, qui s'échappoient sans cesse de la plume ou du crayon de Raphaël. Nous nous contenterons d'insérer ici la notice de tous les musées, cabinets, ou dépôts publics d'ouvrages d'art en Europe, où il se trouve, en plus ou moins grand nombre, de ces précieux dessins :

		Dessins.
A Milan, dans la bibliothèque Ambroisienne, il se trouve de Raphaël,		8
A Brera,		1
A Venise, à l'Académie,		50
A Modène, le dessin précieusement fini de la Calomnie,		1
A Florence, dans la galerie,		20
A Pérouse, dans la bibliothèque de l'Université,		2
	dans plusieurs cabinets de différens palais,	9
A Fabriano,		1
A Naples, au Musée,		1
A Vienne (en Autriche), dans la collection de l'archiduc Charles,		33
A Monaco,		1
A Darmstadt, au cabinet du grand-duc,		1
A Paris,		11
A Londres, en différens cabinets,		27
A Pétersbourg, galerie de l'Ermitage,		1

LETTRE DE RAPHAEL A BALTHAZAR CASTIGLIONE. N. 8.

Signor Conte,

Ho fatto disegni in più maniere soprà l'invenzioni di V. S. e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non soddisfaccio al mio giudicio, perchè temo di non soddisfare al vostro. Ve gli mando. Vossignoria faccia eletto d'alcuno, se alcuno sarà da lei stimato degno. Nostro Signore con l'onorarmi, m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto; e tanto più, quanto il modello ch'io ne ho fatto, piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni; ma io mi levo col pensiero

più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.

Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive : ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta e le dico * (che per dipingere una bella mi bisogneria veder più belle) con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza di arte, io non so, ben m'affatico d'averla. V. S. mi comandi.

RAFFAELLO SANZIO.

Di Roma.

N. 9. TRADUCTION ITALIENNE DU BREF DE LÉON X

QUI NOMME RAPHAEL ARCHITECTE DE SAINT-PIERRE.

Poiche oltre l'arte della pittura, nella quale tutto il mondo sa quanto voi siete eccellente, anche siate stato reputato tale dall' architetto Bramante in genere di fabricare; sicchè egli giustamente reputò nel morire, che a voi si poterà addossare la fabrica da lui incominciata qui in Roma del tempio del Principe degli Apostoli, e voi abbiate dot-

* Les mots placés ici entre parenthèse ont été omis dans la copie de cette lettre, telle que la donne le recueil des *Lettere pittoriche*. Sans cette addition, la phrase ne fait aucun sens. Les paroles que nous rapportons sont copiées de la version que donne de cette lettre Bellori, dans sa *Descrizione delle Imagini dipinte da Raffaello, etc.*, pag. 202.

tamente ciò confermato, coll' aver fatto la pianta che si desiderava, di questo tempio; Noi che non abbiamo maggior desiderio, se non che questo tempio si fabbrichi con la maggiore magnificenza, e prestezza, che sia possibile, vi facciamo soprintendente a quest'opera, con lo stipendio di 300 scudi d' oro, da pagarsi ogn' anno, da' presidenti de' denari, che son pagati per la fabrica di questo tempio, e che vengono in mano nostra. E comando che senza ritardo anche ogni mese, ogni volta che da voi sia domandato, vi sia pagato la rata a proporzione del tempo. Vi esortiamo di poi, che voi intraprendiate la cura di questo impiego in guisa, che nell' esercitarlo, mostriate d'aver riguardo alla propria stima, e al vostro buon nome, alle quali cose vi bisogna certamente far buoni fondamenti da giovane, e correspondiate alla speranza che abbiamo di voi, e alla paterna nostra benevolenza; e finalmente eziandio alla dignità e alla fama di questo tempio, che sempre fù in tutto il mondo il molto più grande, e santissimo; e alla nostra divozione verso il Principe degli Apostoli.

Roma, 7 d' agosto, nell' anno secondo (cioè 1515).

(Extrait des *Lettere pittoriche*, tom. VI, p. 14.)

BREF DE LÉON X

N. 10.

QUI NOMME RAPHAEL SURINTENDANT DES ANTIQUITÉS.

Importando di moltissimo alla fabrica del tempio Romano del Principe degli Apostoli, l'avere il comodo delle pietre, e de marmi, de' quali ce ne bisogna buona copia, e più tosto quì, che farli venir di fuori, e sapendo

io, che le rovine di Roma ne somministrano in abondanza, e che da per tutto si scavan marmi d' ogni sorte, quasi da ognuno, che in Roma o vicino a Roma si mette a fabricare, o in qualche altra maniera a scavar la terra; io perciò vi costituisco presidente, essendo che vi abbia fatto direttore di questo edificio, di tutti i marmi e di tutte le pietre, che da qui innanzi si scaveranno in Roma, o fuori di essa dentro lo spazio di 10 miglia, acciochè gli compriate, quando sieno a proposito per la fabrica di questo tempio. Perciò comando a tutti d'ogni stato e condizione, o nobili e di sommo grado, o mediocre, o infimo, che diano parte quanto prima a voi, come soprintendente di queste cose, di tutti i marmi e sassi d'ogni genere, che saranno scavati dentro lo spazio da me prefisso. E chi non lo farà in tre giorni, sia a vostro giudizio multato da cento fino a trecento scudi d' oro.

In oltre, perchè secondo che mi è stato riferito, che gli scarpellini si servono, e tagliano inconsideratamente alcuni marmi antichi, sopra li quali sono intagliate dell' inscrizioni, le quali molte volte contengono qualche egregia memoria, che meriterebbe d' esser conservata, per coltivar la letteratura e l' eleganza della lingua latina, e costoro aboliscono queste inscrizioni; comando a tutti quelli che in Roma esercitano l'arte dello scarpellino, che senza vostro comando, o permissione, non abbiano ardire di spezzare, o tagliare nessuna pietra scritta, e sotto la medesima pena quando non facciano quello che io comando.

» Roma, 27 d' agosto, l'anno terzo del nostro pontificato. »

(Extrait des *Lettere pittoriche*, tom. VI, p. 15.)

MARCHÉ PASSÉ PAR RAPHAEL N. 11.

AVEC LE COUVENT DE MONTELUCE EN 1516.

Al nome di Dio, XXI de giugno MDXVI in Roma. Sia noto et manifesto a qualunque leggerà la presente scripta come M. Raffaello da Urbino pictore toglie a fare, e dipingere una Tavola ovvero Cona per le Moneche del monasterio di Monteluce extra muros Perusinos con li infrascripti pacti et capituli che qui di sotto se annoteranno, etc. In prima, che dicta Tavola sia del altezza, et grandezza che fu ragionata nel primo disegno dato da prefato M. Raphaelo con la Incoronazione de la gloriosissima nostra Donna : con li Capitoli in modo, e forma che in esso primo disegno se dimostra ad uso de bono optimo, et leale maestro depinta di fini et boni colori, secondo ad tale opera se convienne : et che prefato M. Raphaelo sia obligato fare dicta tavola sive Cona, et dipingere solum la istoria supradicta in lo campo ò vero vano de dicta tavola in Roma a sue spese de legname colori et oro che ve intrasse; et omnia altra cosa, et spesa che andasse per fare depingere, et finire de tucto ponto dicta tavola. Ma la capsa, chiodi, corde, et amagliatura vectura, et gabelle da essa per condurla da Roma a Perugia vadi a spese de esse Moneche. Quale opera prefato M. Raphaelo promette dar finita per tempo de uno anno da oggi, videlicet ad summum ad tal tempo che dicta tavola sia conducta in Perugia adeo che il giorno della sacratissima festa della Assumptione che sarà al dì 15 d'agosto del 1517 sia perfetta et messa in opera, nello altare della chiesa del dicto monasterio de Monteluce. Ma la predella cornicione frigio,

et omne altro adornamento de dicta tavola, et pictura de esse cose se debbia fare et depingere in Perugia videlicet il legname intaglio magisterio colori, oro, et omne altra cosa, che vi andasse a tutte spese de M. Berto de Giovanni pictore supra dicto, et in questa opera compagno electo da prefato M. Raphaelo et acceptato da prefate Moneche. Qual e M. Berto habbi etiam a depingere tutte le cose contenente in lo presente capitulo videlicet predella cornicione etiam : et sia obligato ultra li adornamenti de pinger in la predella la Natività de prefata gloriosissima nostra Donna, suo Sponsalitio, et sua sanctissima Morte ovvero Transito. Le quale tutte cose videlicet ornamento predella etiam prefato M. Berto sia obligato fare ad uso de bono, et leale maestro et per termino ut supra notato videlicet che se posse ponere in opera, et sia perfecta per la festa de Santa Maria d'agosto 1517 ut supra. Per le quali opere et picture le prefate Moneche fiano obligate pagare, et cum effecto numerare alli prefati M. Raphaelo, et M. Berto ducati doicento d'oro in oro di camera videlicet ducati cento vinti simili a lo prefato M. Raphaelo per sua mercede et premio della tavola come de sopra : De li quali ducati cento vinti prefato M. Raphaelo ha havuti da prefate Moneche ducati vinti simili per arra et parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati octanta simili videlicet per legname intaglio colori oro pictura, et ornamento de dicta predella pilastri cornicioni fregi, et omne altra cosa che andasse per ornamento de essa tavola; de li quali ducati octanta prefato M. Berto ne ha avuti da prefate Moneche ducati dieci simili per arra et parte de pagamento. Et li pagamenti se debbiano fare in questo modo cioè ducati

sexanta nel principio de lo lavoro computati però li ducati trenta supradicti, che li prefati hanno havuti come de sopra : et ducati septanta debbano havere facta la mità della opera, et altri septanta che sarà lo residuo de dicti doicento, quando dicta opera sarà finita, et conducta al dicto monasterio : cioè a ciascuno de loro la sua rata da per se de tempo in tempo, come de sopra. Et si per caso nel condurre da Roma a Perugia dicta tavola per qualche sinistro evento havesse qualche lesione prefato M. Raphaelo sia tenuto acconciarlo.

Io Raphaelo so contento quanto de sopra è scripto et a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta, et sono contento haver il mio pagamento videlicet ducati cento finita tutta la opera non obstante quanto nel penultimo capitolo se contiene.

Io Alfani da Perugia come procuratore de le prefate Moneche prometto se observerà quanto de sopra se contiene, et in fede mi sono qui de propria mano subscripto Romæ die dicta.

Et io Piernicolò Alevolino da Rocchacontrata de voluntà delle soprascripte parte ho scripti li sopra scripti capituli di mia propria mano.

EXTRAITS DE LA LETTRE OU DU RAPPORT A LÉON X ET DE QUELQUES ÉCRITS CONTEMPORAINS QUI PROUVENT QUE RAPHAEL EST L'AUTEUR DE CE RAPPORT. N. 12.

« . . . Quanti hanno atteso a ruinar tempi antichi, statue, archi e altri edifici gloriosi!... Quanta calce si è fatta

di statue e d' altri ornamenti antichi! che ardirei dire, che tutta questa Roma nuova, che ora si vede quanto grande ch' ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese e altri edifici che la scopriamo, tutta è fabricata di calce di marmi antichi. Ne senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l' undecimo anno, sono sate ruinate tante cose belle, come la Meta che era nella via Alessandrina, l' Arco mal'aventurato, ecc.... Essendo mi adunque comandato da Vostra Santità, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può, per quello che oggidì si vede, con gli edifici che di se dimostrano tali reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati nè si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi, e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile accioche, ecc.... Avendo dunque abbastanza dichiarato quali edifici antichi di Roma sono quelli ch' io intendo di dimostrare a Vostra Santità conforme alla sua intenzione, ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli dagli altri; resta ch' io dica il modo che ho tenuto in misurarli e disegnarli, accioche Vostra Santità sappia s' io averò operato l' uno e l' altro senza errore : e perchè conosca che nella descrizione che seguirà non mi sono governato a caso, e per sola pratica, ma con vera ragione, ecc.... »

Celio Calcagnini parle ainsi de Raphaël : « *Ipsam planè Urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symetriam instauratam magnâ parte* (Raphaël) *ostendit.... reque ad scriptorum veterum descriptionem ac ratio-*

nem revocatâ, ita Leonem pontificem, ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi cœlitus demissum numen ad æternam Urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant. (Cœlii Calcagnini, Ferrariensis, Protonotarii apostolici, Opera aliquot. *Basileæ,* 1544, in-fol. Epist. lib. VII, p. 100 et seq.)

Paolo Giovio dit, dans son éloge de Raphaël: *Periit in ipsa ætatis flore, cùm antiquæ Urbis ædificiorum vestigia architecturæ studio metiretur,... ut integram Urbem architectorum oculis considerandam proponeret.*

Andreas Fulvius, dans ses *Antiquitates Urbis,* etc. publiées peu de temps après la mort de Raphaël, s'exprime ainsi: *Ruinas Urbis... ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quæ jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet: priscaque loca per regiones explorans observavi quæ* RAPHAEL URBINAS *(quem honoris causâ nomino) paucis ante diebus quàm e vita decederet (mæ indicante) penicillo finxerat.*

Tous ces passages sont tirés de l'ouvrage de M. Francesconi, intitulé *Congettura che una lettera creduta di Baldassar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino.* Firenze, 1799.

N. 13. EXTRAITS RAPPORTÉS PAR RICHARDSON

D'UNE LETTRE DE RAPHAEL A SON ONCLE.

« Monsieur Howard, (dit Richardson) gentilhomme célèbre par sa connoissance des beaux-arts et par d'autres belles qualités, m'a fait le plaisir de me communiquer une lettre, qu'il a copiée lui-même sur l'original, qui étoit alors entre les mains du cardinal Albani, qui est devenu pape depuis. Cette lettre a été écrite par Raphaël à un de ses oncles, appelé *Simone di Battista di Ciarla d'Urbin*. M. Howard m'a permis d'en donner ici un extrait.

« Outre les civilités ordinaires, les excuses qu'il fait à son oncle de ce qu'il ne lui a pas écrit, et les reproches d'amitié qu'il lui fait aussi sur son silence, le sujet de la lettre traite d'un mariage qu'on lui avoit proposé, et des circonstances où il se trouvoit d'ailleurs.

« Il remercie Dieu de ce qu'il est encore garçon ; et il croit avoir plus de raison de refuser les offres qu'on lui a faites, que son oncle n'en a de lui conseiller de se marier.

« Il dit, en continuant, que, comme le cardinal Bibiena lui avoit offert une de ses parentes, il lui avoit promis de l'épouser avec l'agrément de cet oncle à qui il écrit, et d'un autre qui étoit prêtre. Il parle encore d'autres propositions de cette nature, qui étoient alors sur le tapis.

« Dans l'autre partie de la lettre, Raphael dit que le bien personnel qu'il a à Rome monte à trois mille ducats d'or ; qu'il a, outre cela, cinquante écus d'or par an, en qualité d'architecte de Saint-Pierre, et une pension an-

nuelle de trois cents ducats d'or, sans parler de ce qu'il gagnoit d'ailleurs par les ouvrages qu'il faisoit; et qu'il vient de commencer une autre chambre pour le pape, dont il aura douze cents ducats d'or. (Il veut parler de la salle de Torre Borgia, où est l'Incendie de Borgo.) Il ajoute : « Si che, carissimo zio, vi fo honore a voi e a tutti li parenti, e alla patria, ma non resta che sempre vi habbia in mezzo al cuore, e quando vi sento nominare, che non mi pare di sentir nominar un mio patre. »

« Il dit encore, « qu'il occupe la place de Bramante; que l'église de Saint-Pierre coûtera plus d'un million d'or; que le pape a destiné à cet ouvrage plus de soixante mille ducats par an, et que c'est tout ce qui fait l'objet des pensées de ce pontife; qu'il lui a donné pour aide Fra Giocondo, homme fort expérimenté, et qui, comme il a plus de quatre-vingts ans, ne peut pas se promettre de vivre encore fort long-temps; de sorte qu'il tâchera d'attraper de lui les secrets qu'il a dans l'architecture, afin de se perfectionner dans cet art; et enfin, que le pape les fait venir tous les jours au palais, où il s'entretient fort long-temps avec eux sur cet édifice.

« Il finit par des salutations; et un peu auparavant il dit : « Vi prego voi voliate andar al Duca e alla Duchessa, e dirle questo che so lo haverano caro a sentire, che un loro servitore le fa honore; e raccomandate mi a loro signoria. »

El Vostro RAFFAELLO

Pittore in Roma.

1er juillet 1514.

N. 14. **FRAGMENT D'UNE LETTRE**

DU CARDINAL BEMBO AU CARDINAL BIBIENA.

En preuve de l'amitié que le cardinal Bibiena portoit à Raphaël, on cite ce passage d'une lettre du cardinal Bembo à Bibiena, où, après l'avoir sollicité d'une manière assez gracieuse, de vouloir lui faire présent d'une certaine statue qu'il nomme la *Venerina marmorea;* et après quelques excuses il ajoute : « Se per aventura io vi » paressi in questa mia richiesta troppo ardito, *Raf-* » *faello*, che voi cotanto amate, dice che me ne escuserà » esso con voi, e hammi confortato, che io ad ogni modo » vi faccia la richiesta che io vi fo. Stimo che voi non » vorrete far al vostro Raffaello questa vergogna. Aspetto » buona risposta da V. S. ecc. »

Cette lettre est datée de Rome, le 25 avril 1516, et se trouve dans un recueil des Lettres du cardinal Bembo, imprimé à Venise, l'an 1560.

(Tiré de Richardson, tom. II, trad. fr. p. 463.)

N. 15. LETTRE SUR LA MORT DE RAPHAEL

ÉCRITE PAR SER MARCO ANTONIO MICHIEL DE SER VETTOR,

A ROME, LE 11 AVRIL 1520.

Il Venerdi santo di notte venendo il Sabbato a hore 3, morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raffaello de Urbino con universal dolore de tutti, et maximamente

delli docti; per li quali, più che per altrui, benchè ancora per li pictori et architecti, el stendeva in uno libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui de Roma; mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro, che haverlo veduto haria iscusato ad ognuno haver veduta Roma antiqua : et già havea fornita la prima regione. Nè mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria delle ruine s'avia raccolto; ma ancora le faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della architectura et dalle istorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreso, expressissimamente designavà.

Hora si bella et lodevole impresa ha interrotto morte, havendosi invidiosa rapito il mastro giovine di anni 37, et nel suo istesso giorno natale. Il pontefice istesso ha avuto ismisurato dolore, et nelli 15 giorni, che è stato infermo ha mandato a visitarlo e confortarlo ben 6 fiate. Pensate che debbiano avere fatto gli altri..... Et in vero è mancato uno excellente suo pare, et del cui mancare ogni gentil spirito si debbia dolere et rammaricare non solamente con semplice et temporanee voci, ma ancora con accurate et perpetue composizioni; come, se non m'inganno già, preparano di fare questi compositori largamente.

Dicesi che ha lasciato ducati 16 millia, tra quali 5000 in contanti, da essere distribuiti per la maggiore parte a' suoi amici e servitori, et la casa, che già fu de Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lasciato al cardinal de Santa Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente.

N. 16. **FRAGMENT D'UNE LETTRE DE CALCAGNINI SUR LE CARACTÈRE DE RAPHAEL.**

Après avoir vanté dans les termes les plus magnifiques les talens et les travaux de Raphaël, Calcagnini ajoute : « Bien loin de concevoir de tout cela le moindre orgueil, » il est affable pour tout le monde, prévenant, et toujours » prêt à écouter les avis et les discours d'autrui ; surtout » ceux de Fabius de Ravenne, vieillard d'une probité » stoïque, mais aussi aimable que savant. Raphaël, qui l'a » recueilli, et qui l'entretient, a soin de lui comme de » son maître ou de son père : il le consulte en tout, et » défère toujours à ses conseils. »

Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens. Hic Fabium, quasi præceptorem et patrem colit ac fovet, ad hunc omnia refert, hujus consilio acquiescit.... Quem virum stoicæ probitatis non facilè dixeris humaniorne sit an doctior. Hunc alit et quasi educat vir prædives et Pontifici gratissimus, Raphael Urbinas, juvenis summæ bonitatis, sed admirabilis ingenii, facilè pictorum omnium princeps.

N. 17. **POÉSIES ATTRIBUÉES A RAPHAEL.**

A la fin de la vie de Raphaël, édition de Florence, 1771, est une note où on lit ces mots : « Attese (Raphaello) qualche poco alla poesia, e dietro a un disegno di tre figure,

che senza fallo è di sua mano, e che si trova nella raccolta del signor Bruce, si legge la bozza del seguente sonetto sopra il suo innamoramento :

Un pensier dolce è rimembrare, e godo
Di quell' assalto, ma più provo il danno
Del patir, ch' io restai, come quei ch' hanno
In mar perso la stella, se il ver odo.
Or lingua di parlar disciogli il nodo
A dir di questo inusitato inganno,
Ch' Amor mi fece per mio grave affanno;
Ma lui più ne ringrazio, e lei ne lodo.
L' ora sesta era che l' occaso un sole
Aveva fatto, e l' altro scorse il loco
Atto più da far fatti che parole.
Ma io restai pur vinto al mio gran foco
Che mi tormenta, che dove l' uom suole
Desiar di parlar, più riman fioco. »

M. d'Agincourt a copié sur un dessin de Raphaël deux autres sonnets qu'il pense avoir été un ouvrage de sa fantaisie :

Come non podde dir d'arcana Dei
Paul come disceso fu dal celo
Così el mio cor d' uno amoroso velo
Ha ricoperto tutti i pensier mei.
Però quanto ch' io vidi e quanto io fei
Pel gaudio faccio che nel petto celo;
Ma prima cangerò nel fronte el pelo
Che mai l' obbligo volga in pensier rei.
. . . .
. . . .

N. 18. **PORTRAIT DE RAPHAEL, PAR BELLORI.**

Voici le portrait que Bellori fait de Raphaël (Descrizioni, ecc., p. 65) :

« Fu Raffaello, come si vede nel suo ritratto, dotato dal cielo di bellissima proporzione e sembianza, accompagnata dalle grazie sue nutrici, dalle quali egli ritraeva sè stesso. Vestì e si portò nobilmente nell' esteriore conforme l'uso del suo tempo e della corte. Egli è vero che la sua complessione era troppo delicata, e gracile, e non prometteva durazione di salute, avendo il collo lungo, e non ben disposto : unde aggiunta a sì poco felice disposizione di corpo, la fatica degli studj continui, ed il diletto di qualche suo piacere, da cui era preso, giunse poi facilmente ad abbreviar la vita. »

(Copié de Comolli, p. 98.)

N. 19. **ÉPITAPHE DE RAPHAEL PAR LE CARDINAL BEMBO.**

D. O. M.
Raphaeli Sanctio Joan. F. Urbinati,
Pictori eminentiss. veterumque æmulo,
Cujus spirantes prope imagines si
Contemplere naturæ atque artis fœdus facile inspexeris,
Julii II et Leonis X Pontt. maxx. picturæ
Et architect. operibus gloriam auxit.
Vixit A. XXXVII integer integros
Quo die natus est eo esse desiit
VIII Id. April. MDXX.

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

INSCRIPTION PLACÉE PAR CARLE MARATTE SOUS LE BUSTE DE RAPHAEL. N. 20.

Carle Maratte ayant placé, en 1674, le buste de Raphaël au-dessous de son épitaphe, il y ajouta l'inscription suivante :

Ut videant posteri oris decus ac venustatem
Cujus gratias mentemque celestem in picturis admirantur,
Raphaelis Sanctii Urbinatis pictorum principis
In tumulo spirantem ex marmore vultum
Carolus Marattus tam eximii viri memoriam veneratus
Ad perpetuum virtutis exemplar et incitamentum
P. Ann. MDCLXXIV.

ÉPITAPHE DE LA NIÈCE DU CARDINAL BIBIENA. N. 21.

Vis-à-vis l'épitaphe de Raphaël étoit celle de la nièce du cardinal Bibiena, qui lui avoit été fiancée, et qui mourut avant lui.

Mariæ Antonii F. Bibienæ, sponsæ ejus,
Quæ lætos hymeneos morte prævertit
Et ante nuptiales faces virgo est elata :
Baltassar Turrinus Piscien. Leon. X Datar.
Et Joannes Baptista Branconius Aquilan. a cubic.
B. M. ex testamento posuerunt
Curante Hieronymo Vagnino Urbinat.
Raphaeli propinquo,
Qui dotem quoque hujus sacelli sua pecunia auxit.

Cette épitaphe fut enlevée lorsque Carle Maratte plaça l'inscription ci-dessus.

(Vasari, t. IIII, p. 231.)

N. 22. VERS ET AUTRES PIÈCES A LA LOUANGE DE RAPHAEL.

Les vers suivans de Balthazar Castiglione font particulièrement allusion au travail de la restitution des édifices antiques de Rome par Raphaël.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte
 Hippolytum Stygiis et revocârit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas :
 Sic pretium vitæ mors fuit artifici.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
 Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver,
 Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti Superûm invidiam, indignataque mors est,
 Te dudum extinctis reddere posse animam,
Et quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
 Mortali spreta lege parare iterum :
Sic, miser, heu prima cadis intercepte juventa!
 Deberi et morti nostraque nosque mones.

(Vasari, t. III, p. 229 et 230.)

La comtesse Hippolyte, femme du comte Balthazar Castiglione, est censée écrire à son mari absent les vers suivans, en l'honneur de Raphaël :

Sola tuos referens vultus Raphaelis imago,
 Picta manu, curas allevat usque meas :
Huic ego delicias facio, arrideoque, jocosque
 Alloquor, et tanquam reddere verba queat
Assensu, nutuque mihi sæpe illa videtur
 Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat:
 Hoc solor longos decipioque dies.

(Tiré des *Poesie del conte B. Castiglione;* Roma, 1760, pag. 178.)

Le distique de Bembo, rapporté plus haut, a été ainsi traduit en deux vers italiens :

Questi è quel Raffael cui vivo vinta
Esser temeo natura e morto estinta.

Marc-Antoine Muret, dans une épitaphe de sa composition, fait parler Raphaël lui-même :

Sic mea naturam manus est imitata, videri
Posset ut ipsa meas esse imitata manus.
Sæpe meis tabulis ipsa est delusa, suumque
Credidit esse, meæ quod fuit artis opus :
Miraris dubitasque, audito nomine credes.
Sum Raphael, hei mi quid loquor? immo fui.
Et tamen his dictis quid opus fuit addere nomen?
Alterutrum poterat cuilibet esse satis.
Nam mea et audito est notissima nomine virtus,
Et præstare vicem nominis ipsa potest.

(Richardson, t. II, p. 469.)

Raphael Urbinas, exemplum naturæ donis prodigæ, corpore formosus, mente pulchrior, societate comis, penicillo admirandus, industria non indefessus, gloria perennis.

(Sandrart, nel principio di sua vita; *Acad. artis pictoriæ*, part 3, l. 2, cap. 3, p. 120. — Tiré de Comolli, *Vita inedita*, p. 99.)



TABLE.


FIN.

AVIS.

Cet ouvrage étoit imprimé, et sa publication alloit avoir lieu, lorsque les nouvelles de Rome nous apprirent qu'une recherche des restes mortels de Raphaël venoit d'être faite à l'endroit même de sa sépulture, tel que nous l'avons désigné page 371, sous la chapelle du Panthéon, connue pour avoir été restaurée et décorée à ses frais, et que nous déclarâmes devoir être regardée comme son monument funéraire.

Ces faits viennent encore d'être confirmés par les recherches consignées dans les papiers publics de Rome.

Le squelette retrouvé dans une parfaite intégrité avec sa tête et sa boîte osseuse, a appris que Raphaël avoit cinq pieds deux pouces quatre lignes.

Il résulte de là que le crâne dont on a parlé page 373, et que l'on montroit à l'Académie de Saint-Luc, comme étant celui de Raphaël, est un faux matériellement constaté.

ERRATA.

Page 22, *note, lisez : Voyez* à l'Appendice, n. 2.

Page 48, *note* 2; *au lieu de Voyez* à l'Appendice, n. 4, *lisez :* à l'Appendice, n. 11, le texte du traité, etc.

Page 73, *note* 2; *page* 95, *ligne* 6; *page* 101, *ligne* 25; *au lieu* du 13 février qui est marqué pour la mort de Jules II, *lisez :* le 21 février.

Page 98, *note, ligne* 4; *pia*, lisez : *più*.

Page 183, *ligne* 6, il dut peut-être à un avantage; *lisez :* il dut peut-être un avantage.

Page 254, *note, lisez :* ci-dessus, page 226.

